



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

LA TÉCNICA DE JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ EL VIEJO

Jesús Ángel Porres Benavides

DIRECTOR

PROF. DR. FERNANDO MORENO CUADRO

CÓRDOBA 2014

TITULO: *La técnica en Juan Bautista Vázquez el viejo.*

AUTOR: *Jesús Angel Porres Benavides*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2014
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es

ÍNDICE

Introducción	7
Estado de la cuestión	10
Objetivos	20
Metodología y método de trabajo	22
Capítulo I	
1. Biografía de Juan Bautista Vázquez <i>el Viejo</i>	
1.1. El ambiente artístico y social en la Ávila de la 1ª mitad del XVI	26
El primer tercio del XVI	27
El segundo tercio del XVI	29
1.2. Formación y etapa castellana	34
1.3. Etapa andaluza o sevillana	39
1.3.1. Ambiente literario y cultural en la ciudad de Sevilla	42
1.4. Vázquez en Sevilla	43
1.5. Algunos aspectos como la religiosidad de Bautista Vázquez	56
Capítulo II	
2. Encargos artísticos en la época de Bautista Vázquez: comitentes y precios	
2.1. Comitentes	
2.1.1. Los comitentes eclesiásticos y religiosos	63
2.1.2. Los comitentes civiles	68
2.2. Influencias de los comitentes en los programas iconográficos	72
2.2.1. Influencias de los comitentes en las obras de Vázquez	75
2.3. Modelos iconográficos en la obra de Bautista Vázquez	79
2.3.1. Algunos modelos iconográficos	
Crucificados	83
Imágenes marianas	92
2.3.2. Inspiración y posible influencia de las fuentes grabadas	105
2.4. Precios y duración en la ejecución de retablos y esculturas	
2.4.1. La moneda de la época	108
2.4.2. Precios de las obras de Bautista Vázquez	113

Retablos mayores	113
Retablos menores	114
Esculturas	116
Sepulcros y otras obras	117
2.4.3. La duración de las obras	117

Capítulo III

3. Estilo y producción

3.1. El estilo escultórico en España en la segunda mitad del siglo XVI	123
3.1.1. El estilo del retablo sevillano en el Renacimiento	126
3.1.2. El estilo de Juan Bautista Vázquez	131
3.2 Su producción	
3.2.1. La producción de Bautista Vázquez en Castilla	140
3.2.2. La producción de Bautista Vázquez en Andalucía	144
3.2.3. Atribuciones	147
3.2.4. Los discípulos de Vázquez “el viejo”	157

Capítulo IV

4. Aspectos técnicos en la ejecución de retablos y esculturas de Bautista Vázquez

4.1. La labor de escultor o “imaginero”	171
4.1.1. Los procesos técnicos y el instrumental	
El taller	173
El boceto	181
El instrumental	183
La madera	184
La talla	185
La policromía	190
4.1.2. Los retablos	
Consideraciones generales	191
La estructura	192
4.1.3. La talla en piedra	193
El mármol	195
4.2. La técnica en Vázquez: génesis y evolución	
4.2.1. Vázquez en Castilla	

La escuela berruguetesca abulense	199
Vázquez en Ávila	200
Vázquez en Toledo	203
4.2.2. Vázquez en Andalucía	
El retablo en Andalucía occidental a mediados del XVI	203
Los retablos en Vázquez en Andalucía occidental	204
Descripciones técnicas de los retablos realizados por Vázquez	215
4.2.3 Técnica utilizada en las imágenes en madera en Vázquez	226
4.2.4. Aspectos técnicos de la obra en mármol en Vázquez	232
4.2.5. Esculturas en bronce	236
4.2.6. Otras técnicas: pinturas, dibujos y grabados	238
5. Catálogo de obras	
5.1. Retablos y escultura en madera	
5.1.1. Obras documentadas	
Retablos y escultura en madera en Castilla	245
Retablos y escultura en madera en Andalucía	260
5.1.2. Obras atribuidas	
Época castellana	366
Época andaluza	387
5.2. Sepulcros y otras obras mobiliarias de tipo pétreo	
5.2.1. Obras documentadas	
Obra castellana	435
Obra en Andalucía	442
5.2.2. Obras atribuidas	
Obra castellana	466
Obra en Andalucía	472
5.3 Obra en bronce: esculturas y planchas de grabados	477
5.4. Dibujos y pinturas	495
5.5. Arte mueble	502.
Conclusiones	505
Agradecimientos	510
Índice bibliográfico general y específico	512

INTRODUCCIÓN

Mi interés por la escultura empezó hace mucho tiempo. Cuando de pequeño, visitaba a una tía mía en su casa de Écija, catalogué con la pedantería de un preadolescente una preciosa imagen que ella tenía como de “escuela granadina”, quizás fruto de mis prematuros conocimientos y de la lectura de *Historia de la Escultura Barroca en España: 1600-1770* de Martín González. A lo cual, ella contestó “tendrás que conocer mucho para saber algo” dirigiéndose a Emilia y a mí con una sonrisa.

Han transcurrido muchos años pero esta máxima sigue teniendo vigencia en mí. Los estudios de Historia del Arte, complementados con los de Bellas Artes, especialidad Conservación-Restauración en la Universidad de Sevilla, me han dado las herramientas necesarias para empezar a “trabajar”. Luego como restaurador en el taller de restauración de escultura del Centro de Intervención del IAPH, donde he permanecido durante nueve años, he aprendido el oficio y su problemática, valorando las intervenciones anteriores que han configurado el estado actual de la obra y conociendo la realidad física o la materialidad de la obra de arte.

Con la elección del presente trabajo, que tuvo su génesis en el Trabajo de Investigación para la obtención del DEA¹, he querido profundizar en la investigación de la técnica, la obra, el estilo etc. de Juan Bautista Vázquez “el viejo”. Sobre todo lo que concierne a la técnica utilizada por él y a aspectos que anteriormente no se habían tratado.

Aunque tradicionalmente se vino considerando a Juan Martínez Montañés como el fundador de la escuela sevillana de escultura en los primeros años del siglo XVII, las investigaciones realizadas en la segunda mitad del siglo pasado², han destacado que en la generación de escultores precedentes ya se observan rasgos comunes y preferencias iconográficas que permiten hablar de una incipiente escuela sevillana. Serán Isidro de Villoldo y fundamentalmente Vázquez, “el viejo”, los que formulen las bases de esta escuela³ y de la que puede considerarse a Vázquez a partir de 1570 como figura preminente.

¹ Denominado “Juan Bautista Vázquez y los retablos de Carmona, Medina y Lucena” dirigido por María Fernanda Moron de Castro, profesora de la facultad de Bellas Artes de Sevilla.

²HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Imaginería del Bajo Renacimiento*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto “Diego Velázquez”. Sevilla 1951.pág.23. BERNALES BALLESTEROS, J y otros: “Escultura” en *El arte del Renacimiento*. en la col. Historia del Arte en Andalucía .Volumen V. Ediciones Gever, SL. Sevilla 1989.pág. 162.

³ BERNALES BALLESTEROS, J y GARCÍA DE LA CONCHA, F: *Imagineros andaluces en los siglos de oro*. 1986. Sevilla.

Vázquez es el escultor sevillano más importante del segundo tercio del XVI en Sevilla. Solo eclipsado por la figura de su discípulo Hernandez, su obra y la escuela que en torno a él se formó influyó notablemente en Andalucía occidental e incluso en América.

Nuestro trabajo que parte de la compilación de la obra conocida de Vázquez en Castilla y Andalucía Occidental, pretende profundizar en aspectos que o bien no se habían tratado anteriormente o todavía no se habían investigado, insistiendo en el análisis técnico-científico de sus obras documentadas y atribuidas, identificando su técnica, que no es solo de gran importancia para conocer su personalidad, sino que nos ha permitido sumar nuevas obras al *corpus* del maestro y otras a su órbita. No reducimos nuestra atención en la técnica, sino también en otros aspectos, como los socioeconómicos que tienen una importante repercusión en el resultado final de la obra: materiales, policromía etc. Los retablos y la extensa obra escultórica documentada y atribuida al autor proporcionan una gran cantidad y diversidad de datos de gran interés para nuestro trabajo.

Así, hemos abordado aspectos como las relaciones entre comitentes y artista, el monetario, la duración de las obras y la significación iconográfica o el estudio de algunas fuentes utilizadas por el maestro y por sus colaboradores. Esto nos ha permitido conocer los patrocinadores de los encargos, los escultores que colaboraron con Vázquez, las cláusulas de los contratos y el desarrollo de las obras etc.

Se han tenido en cuenta las obras documentadas y las atribuidas, e incluso algunas que están muy cercanas a su órbita o por lo menos habrían tenido su influencia. Para ello ha sido necesario revisar el *Catálogo de Obras* que presentamos como anexo, indagando aspectos técnicos e intervenciones que aportan datos de importancia para conocer la obra de Juan Bautista Vázquez. .

La tipología de obras incluidas son en su mayoría de tipo tridimensional, de carácter escultórico y arquitectónico, si así entendemos la mazonería de los retablos. Realizadas en madera fundamentalmente, hay otros materiales como el mármol, el bronce o incluso morteros cementicios. También hemos abordado otras tipologías como son sus dibujos o los grabados que realizó.

Aspectos biográficos de Juan Bautista Vázquez han sido tratados en el primer capítulo, donde se abordó su etapa castellana y especialmente la andaluza. El segundo capítulo, denominado *Encargos artísticos en la época de Bautista Vázquez: comitentes y precios*, se centra en los tipos de comitentes, así como en las influencias de estos en los programas iconográficos de las obras. También se abordan precios y duración en la ejecución de retablos y esculturas.

El tercer capítulo se presenta el estilo escultórico en la España que vivió Vázquez durante su estancia castellana y andaluza. Asimismo se analiza la producción y la relación de Vázquez con algunos de sus discípulos, como Jerónimo Hernández, su hijo Vázquez “el mozo”, Gaspar Núñez Delgado y otros. En el siguiente capítulo se analizan los aspectos técnicos, eje fundamental de la tesis, y sin duda el capítulo más extenso, a excepción del catálogo de obras, cuya revisión, indagando las intervenciones, hemos comentado.

El marco cronológico de estudio abarca prácticamente el segundo tercio del siglo XVI adentrándonos en el tercer tercio hasta su fallecimiento hacia 1588.

Por último hemos de recordar lo que dijo el ilustrado Ceán Bermúdez de Vázquez, que fue *uno de los artistas que llevaron a Andalucía las buenas formas, la nobleza de caracteres, el sencillez plegar de los paños y otras máximas con que acabó de desterrar la manera gótica, que todavía reinaba en Sevilla entre algunos profesores*⁴. Vázquez introdujo unas técnicas y un estilo novedoso, quizás anticipado por la labor de artistas foráneos como Roque de Balduque o Nicolás de León en la escultura y Pedro de Campaña o Hernando de Sturmio en Pintura.

⁴CEÁN BERMÚDEZ, J.A: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. V.V. Año 1800. Reed. Madrid, Akal, 2001. pág.147.

ESTADO DE LA CUESTION

La figura de Juan Bautista Vázquez *el Viejo* ha sido estudiada principalmente o mejor dicho de una manera global en su etapa castellana⁵, es decir durante la época en que trabajó en Ávila y zonas adyacentes y luego en Toledo con Nicolás de Vergara, su colaborador. Esta labor la ha realizado fundamentalmente Margarita Estella del antiguo Instituto Diego Velázquez, anexo al Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid, pionera en el estudio en profundidad de Vázquez y en especial de su etapa castellana y americana⁶.

De la labor que realiza Vázquez al venir a la urbe hispalense, después de permanecer en Toledo, algo se sabía de las notas proporcionadas por Francisco Pacheco, donde hace unas primeras referencias de los escultores manieristas en su *Arte de la Pintura, obra post mortem* (1649), pero cuya redacción parece ser de dos décadas anteriores. A Vázquez lo menciona como escultor y pintor, y destaca de él su cuadro de *Nuestra señora de la Granada* pintado al óleo sobre tabla. Sin embargo, cuando comenta la técnica de las policromías, no lo cita, como tampoco le identifica cuando se refiere a los dos escultores que utilizaban estampas de los Zuccari para la ejecución de los relieves de la Sala Capitul⁷, que parece como luego se ha demostrado que se refería a Bautista Vázquez y Diego de Velasco.

Ceán Bermúdez en sus investigaciones sobre los artistas españoles y más en concreto, sevillanos, realiza dos libros a principios del siglo XIX que reflejan su trabajo de años de recopilación bibliográfica e investigación en los archivos hispalenses: *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España* (Madrid 1800) y *Descripción de la catedral de Sevilla* (Sevilla 1804).

Ceán estuvo viviendo en Sevilla algunas temporadas entre 1767 y 1808 hasta un total de veinticuatro años. Dichos estudios fueron muy importantes para conocer el panorama artístico sevillano del XVI y en concreto a Vázquez *por su novedad y por el rigor, la*

⁵ Mientras la andaluza ha sido objeto de numerosos estudios aislados pertenecientes a varios autores que han ido aportando nuevos datos, con los que he contado para realizar el esqueleto del estudio de Vázquez.

⁶ ESTELLA, Margarita: "Sobre escultura española en América y Filipinas" en *Relaciones artísticas entre España y América*. Consejo superior de Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos Departamento de Hª del Arte "Diego Velázquez". Madrid 1990. *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1990.

⁷ ROMERO TORRES, José Luis: "Historiografía y fortuna crítica: Sevilla" en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2010. Pág.39.

claridad, el espíritu crítico y la honestidad de su autor⁸. A Vázquez por ejemplo, le dedica un amplio comentario, en donde también lo menciona como pintor y lo vinculó como escultor *a los grandes maestros que había en Toledo*⁹ y como pintor al artista Diego de la Barrera, del que no tenemos más noticias.

Desarrolla la primera biografía de Vázquez con los datos extraídos de los archivos catedralicios de Sevilla, Toledo y Málaga, junto a los datos que ya había aportado el abad Gordillo o el propio Pacheco, aunque con algunas incorrecciones como la de que era propio de “Sevilla”, describiendo su actividad a partir de 1556. Comentó lo realizado en su etapa toledana, los dos profetas y el ángel de la Anunciación que están en la Puerta del Reloj de la sede toledana, el retablo de san Bartolomé y el retablo principal (¿el de la catedral?).

Después, mencionó los encargos que le hicieron en Sevilla; sus labores en el retablo mayor de la catedral, documentando el relieve de *La Huida a Egipto* y los otros dos: *El pecado original* y *La expulsión del paraíso*. Así como los trabajos que hizo para el facistol, obtenido del libro del Abad Gordillo, y la pintura de la Virgen de la Granada, actualmente desaparecida, que había en la capilla del Patio de los Naranjos. De otras obras, solo comenta las del retablo mayor de la parroquia de la Magdalena, y por último informó del diseño de la capilla del obispo Manrique en la catedral de Málaga y la construcción de su retablo con pinturas del italiano Cesare Arbasia¹⁰.

Estas informaciones sobre Vázquez, que tan importante fue en los comienzos de la escuela sevillana, se repitieron durante todo el XIX y comienzos del XX a excepción de algunas atribuciones dudosas que hicieron en su mayoría los historiadores y eruditos locales.

Hacia mediados del XIX, otros historiadores como González de León, que quizá sí aclararon aspectos en el campo pictórico del Renacimiento, poco o nada hicieron en el campo escultórico, sobrevalorando la figura de escultores como Torrigiano y obviando a Vázquez, a pesar de lo escrito por Ceán anteriormente, en el panorama escultórico del XVI.

En 1885, el historiador Fernando de Araujo publica la primera *Historia de la Escultura en España desde sus principios del siglo XVI hasta fines del XVIII*. Esta obra fue redactada con los datos biográficos publicados y otros datos de archivos españoles. Aunque realmente poco aportó positivamente acerca de Vázquez, pues copió los datos proporcionados por Ceán, describiéndolo con una técnica más naturalista y designándolo

⁸ Ídem. Pág. 41

⁹ CEÁN BERMÚDEZ, JA: *Diccionario ...op.cit.* pág.147.

¹⁰ ROMERO TORRES, José Luis “Historiografía y fortuna crítica.. *op. cit.* pág. 42

como el elemento renovador de la estética sevillana¹¹. Sin embargo es muy novedoso que Araujo contextualiza a Vázquez con otros artistas activos en Castilla, de donde procedía Vázquez, como Francisco Giralte en Toledo y Madrid o Rafael de León y Cristóbal de Salamanca. José Gestoso y Pérez en su *Guía artística de Sevilla* de 1884 describe los principales monumentos de la ciudad y entre ellos describe la Catedral y anota la intervención de Vázquez que *finalizó tan grandiosa obra en 1564*¹². En cambio, el facistol solo lo atribuye a Bartolomé Morel.

Fue sobre todo, a comienzos del XX, con investigadores como López Martínez, en su obra *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* de 1929 en *Notas para la Historia del Arte* (1928-1932) donde aporta datos históricos fundamentales acerca de obras contratadas a Juan Bautista Vázquez. Estas informaciones principalmente son obtenidas del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Se empieza a documentar nuevas obras al maestro abulense. Otros estudiosos serán los profesores universitarios Antonio Muro Orejón, con sus aportaciones recogidas en *Documentos para la historia del arte en Sevilla* y más adelante con José Hernández Díaz. No nos podemos olvidar de los estudios realizados por el profesor Diego Angulo Iñiguez, que a partir de finales de la década de los veinte publicó varios estudios sobre la escultura producida en Sevilla y su repercusión en América, esto último bastante novedoso.

En aquellos años, Georg Weise publicó su estudio *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten (Siete siglos de escultura española)*, en donde sobre todo estudia obras en el ámbito toledano¹³ y le atribuye a Vázquez algunas, que han sido quizás la base para su atribuciones y estudios posteriores. Especialmente interesante es la documentación, sobre todo gráfica de algunos de estos retablos, que sucumbieron en la Guerra Civil. Una aportación también interesante fue los dos grandes volúmenes de *La escultura en Andalucía*. En ella Angulo valoró a Vázquez y los demás autores de los relieves de la Sala Capitular y el Antecabildo de la Catedral de Sevilla, a través del estudio estilístico y de las magníficas y numerosas reproducciones de las obras. Sobre la identificación del autor de cada relieve expuso su dificultad: *las noticias conocidas acerca de la decoración escultórica de la sala capitular de la catedral hispalense son tan fragmentarias que no permiten la segura*

¹¹ Ídem. Pág.44

¹² GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII* (3 volúmenes; 1899-1908).

¹³ Además Weise es un gran conocedor de esta etapa o estilo como lo demuestra su obra WEISE, Georg: *“Il manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale”*. Accademia toscana di scienze e lettere “la colombaria” Firenze 1971.

*identificación de los autores que labraron todos los relieves de la citada sala*¹⁴.

Manuel Gómez Moreno, vinculado a Elías Tormo y a los inicios del Centro de Estudios Históricos de Madrid (más tarde Instituto Diego Velázquez y posteriormente Departamento de Humanidades del CSIC) publicó una magnífica síntesis de la escultura renacentista en España en 1931 editada conjuntamente por dos editoriales: la italiana Panteón (Florencia) y la de Gustavo Gili¹⁵ (Barcelona). En el séptimo y último capítulo, titulado *De lo clásico a lo barroco*, le dedica gran parte a Andalucía y en concreto a nuestro artista le dedica un espacio significativo. De su etapa castellana le atribuye *La Piedad* de la catedral de Ávila, atribución que sigue manteniéndose en nuestros días. Es curioso como aparte de *La Piedad*, publica interesantes fotografías del retablo de la iglesia de San Mateo de Lucena, realizadas por la empresa fotográfica Arxiu Mas.

Después de la Guerra Civil y tras el cierre temporal del Archivo de Protocolos Notariales a la investigación, los profesores Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán trabajaron durante varios años en la elaboración de un modélico y ambicioso *Catálogo Arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* del que llegó a publicarse solo los cuatro primeros volúmenes, pero afortunadamente para nuestro estudio, se incluyó la localidad de Carmona, donde documentan la intervención en el retablo mayor de Santa María, trabajando con datos extraídos del archivo parroquial. Otras localidades donde se encuentran obras de Vázquez o relacionadas con él, o incluso noticias extraídas de los archivos parroquiales aún sin identificar la obra, aunque ya algunas habían sido mencionadas anteriormente por Celestino López Martínez, son Écija o Dos Hermanas.

Hernández Díaz consigue con su *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista* (1944), una ordenación estilística de iconos marianos. Su *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento* del año 1951, es la primera y única valoración global de la escultura del “bajo renacimiento”, como él lo denomina en vez de “manierismo”; aunque sin embargo empleó el término *Manierista* como adjetivo en minúscula, cursiva y entre comillas para referirse a los artistas que llegaron a constituir la escuela sevillana en esta época. Hernández Díaz continúa con la atribución de obras al maestro abulense. Estos trabajos, como apunta Romero Torres, ampliaron la valoración de la escuela sevillana que había hecho Manuel Gómez Moreno (1931 y 1941) en sus estudios del renacimiento español

¹⁴ *Ídem* 46.

¹⁵ GÓMEZ MORENO, Manuel: *La escultura del Renacimiento en España*. Pantheon Casa Editrice. Firenze. Gustavo Gili editor Barcelona, 1931.

y *La breve historia de la escultura española* escrita el mismo año por María Elena Gómez Moreno.

Otro historiador formado en la Hispalense, Andrés Llordén, que trabajó fundamentalmente con documentación sobre Málaga y Antequera, amplió las noticias que el historiador Medina Conde había dado sobre la intervención en Málaga de Vázquez trabajando en la capilla de la Encarnación o del obispo Bernardo Manrique.

Otros autores de esta época aportan datos más generalistas, como Camón Aznar en su capítulo de *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, en el *Summa Artis* y en la colección *Ars Hispaniae*, donde también colaboraron otros historiadores como María Elena Gómez Moreno y José María Azcarate. Estos estudios resumían los datos publicados en la serie *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* y los artículos de Enrique Lafuente y Diego Angulo, principalmente, que habían aportado nuevas obras. Posteriormente se publicaron nuevos volúmenes con la proyección de estos artistas en Andalucía y América por parte de Marco Dorta y Hernández Díaz¹⁶.

Sobre aspectos generales, datos y aproximaciones estilísticas acerca de las esculturas y las investigaciones en ámbitos como la escultura, es normal que tuviera una mayor repercusión en capitales universitarias¹⁷ de la época como Sevilla y que zonas como Huelva, Cádiz o Córdoba, que entonces carecían de estudios relativos a la Historia del Arte, estuvieran, por lo general, al margen de las investigaciones de tipo científicas.

Interesantes han sido algunas publicaciones ya más contemporáneas como *La Escultura Mariana Onubense* escrita por Juan Miguel González Gómez y Manuel Jesús Carrasco Terriza, quienes aportan obras que están en la órbita de Vázquez, al igual que la obra *La escultura del crucificado en la tierra llana de Huelva*, publicación de la tesis doctoral de este último historiador.

En esta década vieron la luz algunos estudios de carácter temático y general que recogían noticias de los escultores manieristas sevillanos, que mencionan a Vázquez, sin

¹⁶ MARCO DORTA, E: *Ars Hispaniae. Arte en América y Filipinas*. Madrid 1973. HERNÁNDEZ DÍAZ, J et alii *Summa Artis la escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*. Madrid 1982. En ROMERO TORRES, José Luis: "Historiografía y fortuna crítica: Sevilla" en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2010. Pág.39.

¹⁷ BERNALES BALLESTEROS, J y otros: *El Arte del Renacimiento en la col. Historia del Arte en Andalucía*. Volumen V. Ediciones Gever, SL. Sevilla 1989.pág. 56

aportar ninguna novedad trascendental como el de *Imagineros andaluces en los siglos de oro* de Jorge Bernal en colaboración con Federico García de la Concha.

De gran importancia ha sido la labor del profesor Jesús Palomero, catedrático de Historia del Arte en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, con su obra *el Retablo Sevillano del Renacimiento*. Sus aportaciones al conocimiento de Vázquez son imprescindibles para el conocimiento del retablo sevillano del Renacimiento, que, en su opinión, tuvo continuidad en la primera mitad del siglo XVII. Documentó obras del artista en Toledo y en Lebrija, así como la reconstrucción ideal de una gran cantidad de retablos en función de los datos proporcionados por éstos. Durante el periodo de elaboración de su modélica tesis doctoral sobre el retablo renacentista, fue publicando artículos sobre la influencia de los tratados italianos en el diseño de retablos.

En este trabajo, sin embargo, la valoración escultórica quedó fuera de su estudio, proyectándose sobre todo en la mazonería, aunque describiera los programas iconográficos y por supuesto el enfoque histórico artístico en los retablos.

En 1989 la editorial Gever editó el volumen dedicado al arte del Renacimiento que se incluía en la primera *Historia del Arte de Andalucía*, publicada en varios tomos y dirigida por el historiador Enrique Pareja. El apartado de la pintura y escultura renacentista fue redactado por Hernández Díaz y Bernal Ballesteros respectivamente.

En 1992 los profesores Juan Miguel González Gómez y José Roda Peña dedicaron un capítulo al manierismo y la transición al barroco en su libro sobre *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, en el que estudian a Vázquez entre otros.

Recientes también han sido las investigaciones sobre Juan Bautista Vázquez que realiza la profesora María Fernanda Morón de Castro, al aportar en 1980 nueva documentación sobre la participación de este artista en el retablo mayor de la Catedral y recientemente en un estudio sobre el Giraldillo. En 1993 los historiadores Fernando de la Villa y Esteban Mira publicaron un libro con datos inéditos procedentes de archivos de algunos pueblos de la provincia de Sevilla¹⁸. Estos historiadores documentaron algunas obras de Vázquez en pueblos como Carmona o Écija.

¹⁸ DE LA VILLA NOGALES, F Y MIRA CABALLOS, E: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla*. siglos XVI –XVIII. Sevilla 1993.

Las aportaciones sobre Vázquez que ha realizado el profesor Albardonedo¹⁹ son significativas en estudios particulares de obras, sobre todo pétreas, que ha realizado como la de los cruceros o de algunas obras individuales del escultor²⁰.

También el profesor de la Universidad de Sevilla Álvaro Recio, ha aportado nuevos datos en su magnífica obra²¹ *Sacrum Senatum* sobre la Sala Capitular y otras estancias de la Catedral Sevillana, en donde interviene Vázquez junto con otros autores. El también profesor de la Hispalense Emilio Gómez Piñol ha escrito algunos artículos²² en los que formula propuestas de conexiones estilísticas entre los escultores manieristas.

Una obra fundamental para conocer la escultura renacentista, sobre todo del último tercio del XVI en Andalucía, ha sido la reciente publicación: *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coordinada por Lázaro Gila Medina de la Universidad de Granada. En este gran trabajo, algunos autores de la Universidad de Sevilla como Álvaro Recio o José Roda abordan la innegable huella que causó la labor en retablos y esculturas de Vázquez “el viejo” en artículos como “La escultura Sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo” de José Roda, o “Una visión de la Escultura Sevillana del Renacimiento a partir del género del Retrato” de Álvaro Recio, o también la “Historiografía y fortuna crítica: Sevilla” de José Luis Romero Torres donde analiza el estado de la cuestión de la escultura manierista sevillana desde el punto de vista historiográfico.

Interesante ha sido también la gran obra del *Retablo sevillano* realizado por los profesores Recio Mir, Halcón y Herrera, donde abordan la retablistica en Sevilla y sus áreas de influencia (Huelva, Cádiz e incluso Córdoba). Algunos artículos específicos por su ámbito geográfico son los aportados por Manuel Romero Bejarano acerca de la intervención de Vázquez en Jerez, la labor de Vázquez al servicio del duque de Medina Sidonia y en el ámbito de Sanlúcar de Barrameda llevada a cabo por el profesor Fernando Cruz Isidoro.

¹⁹ ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José: “Un crucero del taller de Roque de Balduque, procedente del monasterio de San Isidoro del Campo en la colección del Museo Arqueológico de Sevilla” en *Laboratorio de Arte: revista del departamento de Historia del Arte*. nº 19 Págs. 85-100.

²⁰ ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José: “Recuperadas las Santas Justa y Rufina de Juan Bautista Vázquez el viejo” en Separata de *Laboratorio de Arte .Departamento de Historia del Arte* .Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. Sevilla 1994.

²¹ RECIO MIR, Álvaro: “*Sacrum Senatum*” *las estancias capitulares de la catedral de Sevilla* Universidad de Sevilla Fundación Focus Abengoa. 1999.

²² GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “Las atribuciones en el estudio de la escultura: Nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII” en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana* .Consejería de Cultura .Sevilla 2007.

En la zona castellana, aportan fechas más recientes Milagros Rodríguez Quintana, o Jesús María Parrado del Olmo²³, muy centrado este último en las labores de escultores y entalladores en la castilla renacentista.

Capítulo aparte está la labor de Vázquez en América. Entre los españoles tenemos que citar la gran figura que fue Diego Angulo Iníguez, ya mencionado. Cuando en 1926, por iniciativa del profesor Elías Tormo, se creó la cátedra “de arte Hispano-colonial” en la Universidad de Sevilla, con el objetivo de estudiar la huella española en América²⁴, Angulo fue propuesto para dicha plaza. Combinó esta vocación americanista y el estudio del arte post-colombino. Este interés por el arte hispanoamericano y las relaciones artísticas entre España y América tuvo un resurgir en esta época y como muestra, tras la exposición Iberoamericana de 1929 se fundó en Sevilla la Escuela de Estudios Hispanoamericanos en 1931. En 1933 Angulo viajó a Méjico donde pudo fotografiar y estudiar el numeroso patrimonio del país y en lo que a nosotros nos concierne la exportación de escultura española en los Siglos de Oro.

Otra figura importante es el historiador canario Enrique Marco Dorta (1911-1980) discípulo de Angulo y reputado americanista o el peruano Jorge Bernal Ballesteros y el matrimonio formado por los Mesa-Gisbert que investigaron a partir de mediados del siglo XX la escultura colonial en Bolivia y Perú. Méjico ha contado con historiadores propios como Manuel Toussaint (1890-1955) que fue docente en la autónoma de México. Se destacó por su estudio del arte colonial en la Nueva España y en concreto por la escultura española que llegó a dichas tierras, también investigadores como Aline Ussell o José Moreno Villa.

Más recientemente tenemos que citar a historiadores como Luis Eduardo Wuffarden o Héctor Schenone que trabajan escultura española que se importó a América. En los últimos años el profesor Rafael Ramos Sosa ha centrado sus investigaciones en la escultura del ámbito peruano. En el antiguo virreinato de Nueva Granada o más centrado en la actual Colombia, merece la pena destacar la labor rigurosa de Francisco Herrera, profesor de la Universidad Hispalense en el que estudia algunas creaciones manieristas, tanto de esculturas como de retablos, que pueden estar en la órbita de Vázquez.

²³ Ver por ejemplo PARRADO DEL OLMO, Jesús María: “Mas documentos de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, relacionados con su origen abulense” en *Archivo Hispalense*. nº 279-281. Sevilla 2009

²⁴ MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana: “El impulso del profesor Angulo Iníguez al estudio del arte colonial, y la primera colaboración entre investigadores españoles y mexicanos: el arte en México, 1935. En *Argentum. estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde*. 2012 pág. 85-100.

Estos estudios los aporta en el libro coordinado por Lázaro Gila *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica* y en el volumen que se puede considerar la continuación, *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*²⁵. También en el ámbito colombino ha trabajado Jesús Andrés Aponte en la labor de atribución de obras a Vázquez y a su discípulo Jerónimo Hernández, aunque sin la rigurosidad de los anteriores historiadores.

A pesar de todo, la etapa sevillana del escultor carece de un estudio sistemático y analítico que proporcione claridad acerca de toda la producción del maestro, su estilo, la colaboración con otros escultores, los temas iconográficos que aborda, las relaciones con los comitentes, factores socio-económicos y sobre todo la técnica que utilizó Vázquez en sus obras, un tema que no se había tratado todavía.

En palabras de José Luis Romero, “carece todavía de una monografía que le valore individualmente, porque su estilo es muy característico y diferenciador”.

Finalmente, con el estudio que he ido realizando del autor, se ha generado la elaboración de algunos artículos específicos y la participación en congresos y jornadas como ponente, entre los que destacan *Juan Bautista Vázquez y el convento dominico de San Pablo el Real*, *El retablo mayor de Santa María de Medina Sidonia*, *Un retablo de Bautista Vázquez en el convento del Dulce Nombre*, *Un retablo de Bautista Vázquez*, *La imagen de San Pablo de Écija*, *algunas pistas sobre su autoría*, *Juan Bautista Vázquez y el retablo de Santa María de Carmona*, *La revisión documental en el estudio histórico- artístico: la nueva atribución del patrón de Écija*, *Imágenes marianas en la obra de Bautista Vázquez*, *Los crucificados en la obra de Juan Bautista Vázquez “el Viejo”* y la ponencia y publicación de “*Bautista Vázquez “el viejo” y su escuela en los antecedentes del barroco Hispanoamericano*” en el VII Encuentro Internacional sobre Barroco (-24-05-2013) “MIGRACIONES Y RUTAS DEL BARROCO” realizado en Arica (Chile); con las que hemos aportado algunas novedades al corpus de este autor, algunas de estos relacionado con la técnica que es el nucleo central de nuestro trabajo.

²⁵ Imprescindibles por la nueva visión que aporta de la escultura en la segunda mitad del XVI.

OBJETIVOS

Con la finalidad de establecer unas pautas, se han establecido una serie de objetivos que me han guiado en la realización de esta tesis. Éstos, se han clasificado por orden de importancia, estableciendo unos más amplios de carácter general y otros de carácter específico.

Los objetivos generales de este trabajo son los siguientes:

Recopilar y tratar los datos necesarios para implementar los instrumentos de estudio y permitir el análisis posterior de los datos obtenidos que facilitaran la realización de las conclusiones finales.

Estudiar en profundidad la obra de Juan Bautista Vázquez en Castilla y especialmente en Andalucía, tanto la desaparecida, a través de documentación gráfica y documental, como analizar organolépticamente su obra documentada y atribuida.

Fundamentar la participación de Bautista Vázquez en las obras propuestas mediante el análisis comparativo con los documentos existentes.

Atribuir a Juan Bautista Vázquez determinadas piezas por análisis comparativo, tanto técnica como estilísticamente, con las obras documentadas.

Analizar la relación de Vázquez con otros autores que intervienen en su órbita y época. Discriminar la obra de otros escultores y talleres que intervienen junto a Bautista Vázquez en algunas obras, delimitando en la medida de lo posible los diferentes relieves y esculturas.

Estudiar comparativamente los distintos programas iconográficos de los retablos que realiza, así como imágenes exentas.

Analizar la técnica de la ejecución de los retablos y esculturas y compararla a la de su época. Aportar las distintas intervenciones de conservación y restauración que se hayan realizado en las obras estudiadas.

Analizar las semejanzas temáticas, compositivas, formales y técnicas que hay en los retablos e imágenes estudiadas, señalando las diferencias o singularidades que existen en cada uno de ellos.

Los objetivos específicos se concretan en los siguientes puntos:

Determinar las técnicas de ejecución empleadas en la realización de los retablos y las esculturas en madera y piedra, los materiales utilizados y su estado primigenio.

Aplicar los conocimientos teóricos de las técnicas de ejecución determinando los rasgos generales y particularidades.

METODOLOGÍA Y METODO DE TRABAJO

Se ha llevado a cabo una metodología específica aplicada en el ámbito de la Conservación – restauración cuando se analiza los aspectos técnicos. Constatar a través de las intervenciones llevadas a cabo en las obras de Juan Bautista Vázquez el seguimiento y/ o modificaciones establecidas en los contratos.

A continuación se describe el método de trabajo llevado a cabo durante el trabajo de campo.

Iniciamos nuestra investigación recabando información acerca del artista. Se comenzó con una labor de investigación sobre toda la producción artística de Vázquez, para lo cual se elaboró un corpus bibliográfico. Durante los años 2004-2009 he consultado bibliografía específica del tema y general (de la escultura, retablistica, el renacimiento) de cuyas lecturas redactaba unas fichas digitales en donde anotaba autor, título del texto y hacia un pequeño resumen, además anotaba alguna cita que me parecía oportuna con su referencia.

A continuación se confeccionó primero un álbum fotográfico con las obras documentadas y atribuidas del artista ordenadas cronológicamente después hacia el año 2007 comencé a realizar carpetas con formato digital en soporte informático. Se ha consultado documentación fotográfica —antigua y contemporánea— de los retablos e imágenes, lo que ha permitido analizar las piezas con más profundidad.

Para llevar a cabo este estudio ha sido importantísimo el disponer de múltiples fuentes visuales, por ello, la labor de documentación fotográfica la he realizado personalmente o contando con algunas colaboraciones como la de José Manuel Santos Madrid —fotógrafo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico IAPH— que realizó todas las fotografías del retablo de Carmona; o de José Fernández de *Fotografías Alba* que hizo algunas fotografías en el de Medina Sidonia; o de José Requena con el retablo de San Jerónimo de Granada. También he conseguido documentación fotográfica antigua y contemporánea del Instituto del Patrimonio Histórico Español IPHE de Madrid; del Museo Arqueológico Nacional y el Museo Cerralbo de Madrid; del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, con la colaboración de los entonces becarios Álvaro Dávila y José Carlos Rodríguez; y del CECIC (Centro de Humanidades, Departamento de Arte y Patrimonio) de Madrid. También la consulta telemática con fuentes como *Google imágenes*.

Se estudiaron posteriormente las fuentes documentales que hay sobre las distintas obras, así como distintas informaciones que surgían en la bibliografía especializada. Esto ha permitido conocer los autores de los encargos, los escultores que trabajaron, las cláusulas de los contratos y el desarrollo de las obras etc.

Además hemos tenido acceso y consultado para esta labor diferentes bibliotecas en Sevilla; la de Manuales de la Facultad de Geografía e Historia; la de Historia del Arte y la general ; también en la Facultad de Geografía e Historia, la Biblioteca General en el Rectorado, la de la Facultad de Bellas Artes y la de Arquitectura de la Universidad de Sevilla; La biblioteca de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos dependiente del CSIC en Sevilla; la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba; y la del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico IAPH; y, en Madrid, la Biblioteca Nacional, la biblioteca Tomas Navarro del CSIC o la del Instituto del Patrimonio Histórico Español IPHE; o la biblioteca del Instituto Riva Agüero dependiente de la Universidad Católica del Perú en Lima. También la consulta telemática en la impresionante base de datos *on-line* de Google Books.

Ha sido esencial la investigación realizada en los Archivos Históricos o de Protocolos de Sevilla, Écija, Ávila y el diocesano de Ávila y de Cádiz, completando la publicada por algunos estudiosos de la primera mitad del siglo pasado, sobre todo en archivos de protocolos notariales

Por otra parte se ha procedido al estudio *in situ* de los retablos, esculturas y material gráfico que ha supuesto el desplazamiento en múltiples ocasiones a cada uno de los lugares, observándolos a corta distancia, incluso cuando era posible, analizando las piezas y si era posible su estudio fotográfico. También el estudio de ciertas obras en Museos como el Cerralbo de Madrid, el Instituto Riva Agüero de Lima o Instituciones como el IAPH.

Mención aparte merecería la colaboración con el Instituto del Patrimonio Histórico Español IPHE de Madrid, en especial con Teresa Espinosa, investigadora, Laura Ceballos Enríquez y Ana Carrasson de Letona, Conservadoras-Restauradoras que me han facilitado información y documentación del retablo de Lucena y Carmona; y con el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, IAPH, en especial con Juan Antonio Arenillas que también me ha aportado datos técnicos necesarios para el trabajo.

CAPÍTULO I

1. BIOGRAFIA DE JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ *EL VIEJO*

El escultor Juan Bautista Vázquez, *El Viejo*, o “el mayor” como lo distinguen los documentos de la época, de su hijo homónimo y también escultor Juan Bautista Vázquez *El Joven*, representa, uno de los mejores exponentes de la imaginería renacentista de la segunda mitad del XVI en Sevilla. Se le puede considerar el padre de una escuela de imaginería enraizada en la ciudad hispalense, en la que destacaron artistas de gran talento, como Jerónimo Hernández, Gaspar del Águila o Miguel Adán, por citar algunos. Además, Juan Bautista Vázquez ha sido un artista que se distinguió no solo por sus labores como escultor sino también como retablista, pintor y grabador.

Hay que distinguirlo del también escultor homónimo y coetáneo Juan Bautista Vázquez, activo en León²⁶ en la segunda mitad del siglo XVI²⁷, con obras como el *Cristo del trascoro* de la Catedral leonesa, o el de un Juan Bautista “*portosian*”, mencionado por Camón Aznar, que se desplaza desde Madrid para tasar el retablo de Bribiesca en 1572, que también se recoge en un estudio reciente de González Santos²⁸ ni por supuesto con un platero llamado Juan Bautista Vázquez que trabaja a finales del siglo XVI, montañés, pero activo en la zona castellonense²⁹.

Asimismo hay cierta confusión con un tal “juan bautista” que aparece en el último tercio del siglo XVI trabajando en Sevilla como *escultor de figuras*, de quien sabemos que hacia 1587 estaba examinándose en el arte de *escultor y entallador de romano*³⁰. Este escultor parece que se dedicaba a esculturas efímeras, como carros alegóricos en procesiones, o de la logística artística en autos sacramentales, aunque también hacia

²⁶ TORBADO, J: “El crucifijo del trascoro de la catedral de León” en *Archivo español de Arte y Arqueología*. Nº 22.Madrid 1932. pp. 49.

²⁷ Para saber más datos biográficos leer CARRIZO SAINERO, Gloria: “Las fuentes de información para el estudio del escultor Bautista Vázquez “el leones” en *Boletín Millares Carlo*, ISSN 0211-2140, Nº. 12, 1993, págs. 169-184. Curiosamente Hernández Díaz en su libro de *Imaginería hispalense del bajo renacimiento* desvincula a este Vázquez de Vázquez “el viejo”, incluso aseverando que no tuviera que ver nada con él. En el catálogo de la exposición *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, que él comisarió, se dice que Vázquez “el mozo” ocupó en 1590 el cargo de maestro mayor de las obras de escultura de la provincia de León.

²⁸ GONZÁLEZ SANTOS, Javier: “El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias”, *BSAA*, 1986, pág. 297 a 310.

²⁹ SÁNCHEZ GOZALBO, Angel: “El punzon de san Mateo y sus orfebres” en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. 1990, 66.

³⁰ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés” en *Notas para la Historia del Arte*. Imprenta de Rodríguez, Jiménez y C^a. Sevilla, 1929.pág 39.

imágenes y así contrata una escultura de Santa Catalina en 1588³¹ para el monasterio de San Francisco en Quito (Ecuador) que algunos han atribuido a Vázquez³².

1.1. EL AMBIENTE ARTÍSTICO Y SOCIAL EN ÁVILA EN LA PRIMERA MITAD DEL XVI

EL PRIMER TERCIO DEL XVI

La ciudad de Ávila se componía –como todavía hoy- de un núcleo amurallado y una serie de pequeños barrios circundantes agrupados alrededor de diversas iglesias o ermitas. Parece que hacia 1524 la ciudad tenía unos 8600 habitantes y en 1572 unos 12.654³³ contabilizados. Aparte, es necesario contabilizar un número de población flotante con lo cual habría que aumentar el número de habitantes casi el doble. En la primera mitad del siglo se contabilizaban casi un centenar de escultores o entalladores, amén de otro casi centenar de plateros, 85 pintores y 10 batidores de oro/doradores, por ejemplo. Aunque, como es frecuente, hay que hacer una serie de matizaciones: a la mayoría de artistas o artesanos, sobre todo los que encontramos a fines del XV o principios del XVI, se les conoce solamente por su nombre: Juan, Jusepe, Antonio, Gonzalo..., por lo cual no es posible saber si se identifican con otros que aparecen con nombre y apellido, o incluso si tienen el mismo nombre, por lo que no podemos aseverar que no se dupliquen los cómputos en algún momento.

Otra circunstancia que se presta a confusión, es el hecho de que algunos apellidos se reflejaban por los amanuenses de manera diversa, aunque se refiriesen a la misma persona. Esto ocurría con los Blasco, convertidos a veces en Vasco o Velasco; los Blázquez en Velázquez o Vázquez, los Martin en Martínez, los Sancho en Sánchez o los Ávila en Dávila³⁴.

En los padrones el número de artistas que se compatibilizan es muy inferior, por ejemplo, a la fecha de fallecimiento de Vasco de la Zarza en 1524, solo se cuentan 6 entalladores /ensambladores entre los padrones de Moneda Forera y servicio real: Cornieles

³¹ *Ídem* Pág. 39.

³² PORRES BENAVIDES, Jesús: “Bautista Vázquez “el Viejo” y su escuela en los antecedentes del...*op.cit.*pág.22.

³³ RUIZ-AYUCAR Y ZURDO, María Jesús: *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la zarza y su escuela*. Volumen 1. Ediciones dela Diputación provincial de Ávila. Ávila 2009. Pág.40

³⁴ *Ídem.* pág. 46.

de Holanda, Blas Hernández³⁵, Juan de Arévalo, Juan Gascón, Juan Rodríguez y Lucas Giraldo.

No está tan clara la consideración social de los artistas del momento, porque no era muy distinta de la de otros hombres de oficio³⁶. Las diferencias que se observan, estaban marcadas más por las relaciones familiares y económicas, que por la actividad que desempeñaban, que muy rara vez se consideraba como *Arte*. Era más bien una *habilidad* y con esa expresión es corriente encontrar la justificación para designar a tal o cual artista.

La vida de los escultores transcurría con la gente propia de su oficio o con las de otros gremios, con quienes mantenían relaciones profesionales que muchas veces derivaban en familiares por matrimonio. Estas relaciones se manifestaban en todos los aspectos de la vida diaria: muchos artistas vivían cerca, en el mismo barrio y, a veces en la misma casa. Pese a que en Ávila, como en tantas ciudades, los gremios se establecieron en calles determinadas a las que dieron sus nombres, cesteros, telares, tallistas, albardería, zapateros, fueron localizaciones que no pasaron del siglo XV, pero la tradición o la inercia les mantuvo juntos durante más tiempo. La ciudad estaba dividida en cuadrillas o barrios. Un elevado número de artistas fijó su vivienda y cuadrilla en San Pedro, especialmente en las calles de Albardería, actual San Segundo, y el barrio de cesteros-Papalva-tallistas, actual avda. de Portugal-Eduardo Marquina-Doctor Fleming, cuyo límite era el monasterio de Santa Ana. Aquí vivió la mayoría de entalladores, pintores y bordadores y aquí se trasladaron muchos de los cerrajeros, herreros, rejeros que anteriormente vivían en la Trinidad.

En cuanto a los talleres en los que realizaban su actividad, eran la mayor parte de tipo familiar, contando con algún que otro aprendiz. Cuando a un maestro se le encargaba una obra, procedía a contratar oficiales a jornal y en ocasiones a la subcontrata de alguna parte. Por ejemplo, Vasco de la Zarza trabajaba asiduamente con Juan Rodríguez y Lucas Giraldo, y en su taller estaba su yerno, Juan de Arévalo, su sobrino y su aprendiz, Diego de la Zarza y su criado Alonso Portugués. Para las obras que realizaban fuera de Ávila se contrataban maestros locales para el montaje y remate. Algo similar puede comprobarse en el memorial de Juan Rodríguez, donde se menciona al entallador Diego de Sevilla y al pintor Pedro Bello, ambos ajustados para determinadas obras.

³⁵ Ver el artículo de HERNANZ SÁNCHEZ, Pablo: “relaciones de artistas abulenses en el siglo XVI. El pleito del retablo de Honquilana” en *Cuadernos Abulenes*. Num.32.2003. Excma. Diputación Provincial de Ávila. págs. 59-86.

³⁶ Sobre este aspecto se puede consultar GÁLLEGO, Julián: “*El pintor, de artesano a artista*”. Diputación Provincial de Granada, 1995.

Los talleres recibían un pequeño número de aprendices, cualquiera que fuese el oficio que se tratase. María Jesús Ruiz Ayucar ha contabilizado desde finales del XV hasta el año 1550 un total de 119 de los que 26 son de entallador. La principal obligación de los maestros era enseñar el oficio y, aunque esto se acuerda en general, algunos contratos de aprendizaje concretan más, y era responsabilidad del familiar contratante que el aprendiz no habría de marcharse de la casa del maestro durante el tiempo de la enseñanza, siempre que el maestro no le obligase a cosas ajenas al oficio.

EL SEGUNDO TERCIO DEL XVI

Como recuerda Parrado del Olmo, durante la etapa central del siglo XVI se desarrolla en Ávila una interesante escuela escultórica en la que predomina la influencia de Alonso Berruguete³⁷. La documentación estudiada por el propio Parrado, que también he podido corroborar en los archivos de Ávila, nos muestra la situación difícil de los escultores en este momento, que incluso tenían problemas en el cobro y algunas veces cobraban tarde o en especie, por parte de la Iglesia especialmente. Por ejemplo, el escultor Pedro de Salamanca, coetáneo de Vázquez, debía ser muy consciente de estas desventajas que proporcionaba esta situación socio-económica. Así pues, Pacheco en su *Arte la pintura*, describe como la posición social de los escultores debía ser inferior a la de los pintores en la ciudad de Ávila. En 1558, dicho escultor defiende y gana una pragmática del emperador, para que estos pudieran vestir de seda, rasgo simbólico de hidalguía, que hasta entonces les estaba casi prohibido. Por lo tanto hay en él, un interés de ver en los escultores una profesión digna y quizás en algunos un origen noble.

En cuanto a las relaciones sociales de los escultores, es normal el trato con otros gremios artísticos, en especial con pintores y policromadores, plateros, canteros o vidrieros al contratar en mancomún obras, pero no así con miembros de la nobleza a la cual quieren emular.

También, como más adelante analizaremos en Sevilla, es normal cierta endogamia en los círculos artísticos. Así, Pedro de Salamanca será yerno de Juan Rodríguez, por tanto será normal que haya traspasos artísticos entre suegro y yerno. A su vez, Salamanca compromete en matrimonio a una hija suya con el ensamblador Pedro de Zuleta³⁸.

³⁷ PARRADO DEL OLMO, Jesús Maria: (A) *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Obra social y cultural de la caja central de ahorros y préstamos de Ávila. Ávila 1981. Pág.28.

³⁸ Idem. pág.29

El escultor Pedro de Salamanca aparecerá³⁹ en la documentación catedralicia con regularidad.

Por lo general, se aprecia que había un índice cultural algo más elevado que en otras de las escuelas locales castellanas o incluso españolas y es menor la proporción de analfabetos. Los escultores abulenses poseen ciertos conocimientos de lo que se hace en otros centros artísticos, especialmente de Toledo con la que tiene gran relación⁴⁰, o en Valladolid durante la primera mitad de siglo. También eran poseedores de grabados o dibujos, por ejemplo, un escultor sin demasiada importancia, como Alonso Dávila, posee gran cantidad de dibujos, estampas y modelos.

La influencia de Alonso Berruguete en Ávila, como subraya Parrado, se producirá hacia mediados de la década de los treinta y vendrá de la mano de escultores que habían entrado en contacto con éste. La influencia berruguetesca de alguna manera revolucionará o impactará en las creaciones que habían llevado a cabo escultores como Juan Rodríguez o Lucas Giraldo en Ávila, y que asimilaran las nuevas tendencias. En un lugar intermedio entre ambos grupos, estaría Cornelis de Holanda, cuya influencia de Berruguete será sobre todo en aspectos técnicos o de talla decorativa.

*El estilo de estos años muestra la influencia de Berruguete en composiciones desequilibradas, con tendencia a resaltar el papel del escorzo, la serpentinata y la helicoide, de ascendencia miguelangelesca, pasada por el tamiz de Berruguete*⁴¹. Seguramente fue Isidro de Villoldo, el escultor que mejor interpreta las claves de Berruguete, pues se formó con él y además define en una primera etapa el carácter sufriente y expresivo de éste. Isidro de Villoldo en 1545 aparece en unos pagos “*de la guarnición de los pilares del coro tres mil maravedíes*”⁴². Un poco más adelante, en el folio 13, se cita a Villoldo como *imaginario* y la anotación de diez ducados *-pa en quenta de la guarnicion de los pilares del coro....* Otros pagos con el mismo concepto: *tres mil maravedíes “pa que de los pilares del coro de los señores.* A Isidro Villoldo se le realizarán pagos junto a Lucas

³⁹ “Y Págue por libramiento del señor provisor a pedro de salamanca entallador diez... de una piedra de alabastro y a la obra del cabildo”. Para estudiar la obra de este escultor se puede consultar PARRADO DEL OLMO, Jesús María: (A) *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*.

Y también RUIZ AYUCAR, María Jesús: “Nuevos datos para la biografía del escultor Pedro de Salamanca” en *Cuadernos Abulenes*. Num.9. Enero – junio 1988. Excma. Diputación provincial de Ávila. págs. 265-291

⁴⁰ Como recuerda Parrado *la íntima relación entre Ávila y Toledo, significa que muchos de los maestros del XVI que trabajan en este último obispado tengan un origen abulense*. El marco abulense debió quedarse pequeño para aquellos escultores que tenían una vocación emprendedora que se trasladan a otros puntos con un futuro más esperanzador.

⁴¹ 29 PARRADO DEL OLMO, Jesús María: (A) *Los escultores seguidores de Berruguete ...op.cit.* pág.29

⁴² Folio 11 libro de cuenta de fábrica. Año 1545.A.D.A (Archivo Diocesano de Ávila).

Giraldo⁴³, que se lo denomina como “entallador” y también como *imaginario año 1545*, pues comenzaran a trabajar juntos en esta época, de *12 ducados por las obras que se han hecho en la yglesia* y a Giraldo “por pago de las sillas del coro” y en 1546 otra vez⁴⁴. En 1546 se siguen con pagos a Villoldo⁴⁵, y al año siguiente comienzan a librarse pagos por su retablo de San Segundo⁴⁶. Para este retablo⁴⁷ y otras obras se seguirán haciendo libramientos en los años sucesivos (1548, 1549, 1550, 1551⁴⁸, 1552). El retablo de San Segundo y su pareja, el de Santa Catalina, realizado anteriormente, se sabe que estuvieron policromados⁴⁹. A partir de 1552 se empieza a nombrar *el altar del cabildo*. Este altar se denomina así, porque la estancia donde estaba fue destinada desde un principio a Sala Capitular y así la vemos en todas las actas capitulares desde 1480⁵⁰. Seguramente hace referencia al de san Bernabé⁵¹ y posteriormente, a partir del 1553-57, hace el de san Antolín⁵².

Al año siguiente, en 1553, aparece en un pago una conexión significativa, Juan de Frías era hermano de Cristóbal de Frías, *sochantre* de la catedral⁵³ y le pagaron parte de una deuda en especias (trigo y pan), con lo cual nos hacemos una idea de la cercanía de

⁴³ Que aparece ya en libro de actas capitulares en diciembre de 1541 como “giraldo entalladores”.

⁴⁴ “Lucas Giraldo imaginario “54.000 maravedíes por los pilares del coro.

⁴⁵ Así se describe “*pa en quenta de lo que se le debe de los pilares y otras obras*” en libros cuenta de fábrica. Año 1946.A.D.A. en el libro 17. de actas capitulares pág.23(vuelto) “Y mandaron sus (mds) librar a Giraldo y a la mujer que fue de johan rodriguez entallador de (m) 50 ducados que se hallo q les devia de las obras q avian hecho en la rega”

⁴⁶ Se anota “30... cantera por ...alabastro ...altar de san segundo” libros cuenta de fábrica. Año 1947.A.D.A (archivo diocesano de Ávila).mejor A.C.A (Archivo de la Catedral de Ávila)

⁴⁷ El 2 de enero de 1549 se hace una comisión para que vean “*la obra que Villoldo ha hecho del altar de santsegundo y concluyan y hagan quenta con el como mejor vieren que conviene y dieronles poder cumplido en toda forma*” en SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Andrés: *resumen de actas del cabildo catedralicio de Ávila (1542-1550) tomo IV*. Fuentes históricas abulenses.Pág. 301

⁴⁸ “*a Villoldo y Frias veynte grislo del cabo por la obra del cabildo*” en libro de Cuenta. año 1551. .A.D.A. “los m.don xva de medina , don xrval sedero etc.(...) declararon x agn de aver y vayan Villoldo y frias maestros escultores por las manos y el scar del alabastro y todo su trabajo, arte e industria- de toda la obra q ellos hicieron en el altar de san segundo y un serafín que hicieron por el altar de santa catalina en la dicha iglesia 700 ducados y en l suma entran y han de entrar los mrv que tienen recibidos para la dica obra de manera que lo recibido y lo restan han de hazer la suma de los dichos 700 ducados”en XXVI de henº 1549. Libros de actas capitulares(A.D.A)

⁴⁹ Por ejemplo, “*mandaron sus mercedes que los pilares donde están los altares de santa catalina y san segundo se jaspeen*” en SÁNCHEZ, Andrés: *resumen de actas del cabildo...op.cit*.Pág. 311

⁵⁰ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, Félix: *La catedral de Ávila*. Ávila 1967. Pág. 108

⁵¹ “Y mandaron q par el miércoles se vea el aposento y se tomo con Villoldo y Frias acerca del altar de san bernabe” en libro de actas capitulares núm. 19, año 1553 Pág.73 A.D.A. “*la figura del xto*” sino en la *perfection que se supone y tal obra requiera*” seguramente y como ha apuntado Francisco García seguramente se trate del xto flagelado de dicho altar.

⁵² GUTIERREZ ROBLEDO, José Luis: *la catedral de Ávila*. Pág.20.

⁵³ Con la anotación al margen izquierdo de “Villoldo y Frias” esta la siguiente relación y *Págue por libramiento del señor provisor Xristobal de frias sochantre en nombre de Juan de Frias su hermano ya en cuenta de lo del altar del cabildo... seys y doce.. el va questo en el descargo del pan deste libro en libro de cuenta de fabrica año 1553.. A.D.A*

Frías con el cabildo Catedral⁵⁴. Hacia 1550 realizaron los cuatro relieves de la Pasión en madera, y posteriormente fueron policromados *en blanco*, que irían en las hornacinas o espacios de las ventanas, de la entonces sala capitular y a partir de 1735 sacristía mayor catedralicia.

Parece que sobre 1553, Villoldo marcha a Sevilla a realizar el retablo de la cartuja sevillana. También Salamanca introduce las novedades de influencias berruguetescas. En conclusión, podemos decir que la escuela abulense manifiesta un influjo berruguetesco muy fuerte, en el que se fusionan el estilo de las primeras obras de este, con las creaciones anteriores que había en Ávila con Vasco de la Zarza. De aquí evolucionan paralelamente a las influencias toledanas, buscando ese acabado formal y una mayor corrección compositiva, características de las que el propio Berruguete adolecía a veces.

En el año 1548 comienza a aparecer junto a Juan de Frías. A Frías también se le ha atribuido un hipotético viaje a Italia, pues entre 1541 y 1548 no aparece recogido en las documentaciones habituales.

Quizás uno de los artistas más recurrentes en la documentación de estos años es Cornelis de Holanda, así aparece reflejado en la documentación catedralicia: *1550 maravedíes de la obras de esta iglesia*. En 1554 aparecerá citado, por ejemplo, por unos trabajos en las puertas del Cabildo. Sabemos que Lucas Giraldo, Juan Rodríguez y Cornelis de Holanda hicieron el coro nuevo y el trascoro⁵⁵. Del propio Lucas Giraldo se sabe que hizo la sillería del nuevo coro, tomando como modelo la de san Benito de Valladolid. *Juan Rodríguez y Lucas Giraldo eran quienes dominaban la contratación de obras de escultura en el medio abulense desde la muerte de Vasco de la Zarza*⁵⁶.

Juan del Águila es un pintor importante del Renacimiento en Ávila. Debió de tener mucha influencia entre los artistas abulenses de su época e incluso fue familiarizado con alguno de ellos. Trabajó por ejemplo, como policromador en la obra de Pedro de Salamanca. Juan del Águila aparte tendrá otros hijos artistas como Juan del Águila el Mozo, que aparece de autor de varias obras y como testigo en el testamento de Francisca Blázquez, viuda de Isidro de Villoldo. Sin la repercusión de su padre, su obra se limitó seguramente a la de un

⁵⁴ Estos pagos con dinero y en especie era cosa normal en la época pues sabemos que al propio Vázquez le Págan "650 ducados e un caiz de trigo" para el retablo de la iglesia parroquial de la Concepción de Huelva en 1566.

⁵⁵ GUTIERREZ ROBLEDO, José Luis: *"La catedral ...op.cit.pág.22*. Este programa iconográfico tan complejo lo ha estudiado el profesor Navascués.

⁵⁶ PARRADO DEL OLMO, Jesús María: Ficha catalográfica núm. 59. En *Testigos. Las edades del hombre*. Catálogo de la exposición. Catedral de Ávila 2004. Pág 282,

dorador⁵⁷, pero sin la importancia de éste. También tuvo un sobrino ensamblador llamado Carlos del Águila⁵⁸. Juan⁵⁹ del Águila y Cristóbal del Portillo también aparecen recurrentemente en la documentación: *600 maravedíes de la pintura del guardapolvos de los órganos*. Juan del Águila⁶⁰ aparecerá además junto a un tal Vicente de Ávila “pintor”⁶¹. Juan del Águila “cantero” aparece trabajando en los pulpitos y la *silla del obispo* en la catedral. En 1550 aparece en el altar de San Gregorio. También aparecerá en 1554.

No sabemos que relación tiene con el coetáneo Juan del Águila escultor, padre de Gaspar del Águila -discípulo de Vázquez- que redactó su testamento en 1569 y debió morir poco después. En su testamento pidió ser enterrado en la iglesia de Santo Tomé⁶² en Ávila. Aunque también se desprende de su testamento que pensaba partir hacia Sevilla en busca de su hijo y en el caso de que su muerte ocurriese en la ciudad andaluza, dejaba por testamentarios a don Juan Tavera, a su hijo y a los escultores Miguel Adán y el propio Vázquez.

El pintor Juan Vela es otro asiduo en la documentación de la catedral de estos años, así por ejemplo aparece por unas labores en la capilla de San Pedro⁶³. En 1554, por ejemplo, aparecerá junto a “rrufale” (Diego de Rosales) en unos pagos en concepto *de obra y pintura el retablo del cabildo*. Se sabe que policromaron las *pinturas de las Imágenes altas del Cbildo* que habían realizado Frías y Villoldo, según consta en unos pagos de 1558⁶⁴. Sabemos que estuvo en el taller de Berruguete, pero ante la ausencia de obra segura suya nos hace difícil diferenciar su estilo⁶⁵.

Juan Sánchez “entallador” o “ensamblador” se le realizan unos pagos *por los respaldares del cabildo y por el cancel del cabildo* en 1554. Juan Sánchez estuvo en el taller de Villoldo y tras la marcha de éste quizás, entró a colaborar con Vázquez *el viejo* en Toledo, lo que motivó su cambio de residencia. Realizó las esculturas de san Pedro y san Pablo para la iglesia de San Pedro de Ávila en 1575, en alabastro y se puede ver cierta conexión estilística con Vázquez, hasta el punto que Gómez Moreno relacionó el estilo de

⁵⁷ VÁZQUEZ GARCIA; Francisco: “Aportación documental para el estudio de la pintura y escultura en Ávila durante la segunda mitad del siglo XVI” en *Cuadernos Abulenses*. Num.2. Julio -diciembre 1984. Excm. Diputación Provincial de Ávila. Págs.175-196.

⁵⁸ Ídem. Pág. 192

⁵⁹ Libros cuenta de fábrica. año 1545.A.D.A.

⁶⁰ Para conocer de este artista ver VÁZQUEZ GARCIA; Francisco: “Aportación documental...*op.cit.* Págs.188-190.

⁶¹ “2000 maravedies por los que doran el altar de santa catalina” en libros cuenta de fábrica. año 1946.A.D.A

⁶² En la iglesia de Santo Tomé el Viejo, se ubica actualmente el almacén visitable del Museo de Ávila.

⁶³ Fol. XVII. libros cuenta de fábrica. año 1945.A.D.A

⁶⁴ PARRADO DEL OLMO, Jesús María: Ficha catalográfica núm. 1. *Testigos. Las edades...* *op.cit.* Pág 65.

⁶⁵ Ídem. Pág.67

estas dos esculturas con el estilo de *la piedad* abulense. Muy interesante es también la santa Catalina de Alejandría, en la misma iglesia, que sin duda recuerda las formas de Vázquez, en la indumentaria, el tocado, el tratamiento de los pechos y el suave contraposto que acentúa su disposición de “rueca”.

Aparecen textos muy descriptivos, como el siguiente: “y pague por libramiento del señor provisor a pedro de la costani y sus compañeros nueve mil y cuarenta siete maravedíes de siete carretadas de alabastro que trajeron de Cogolludo. cada q. (carretada) de medio ducado y fueron a Juan de Frias....”. Este desconocido Pedro de la Costani, quizás extranjero, seguramente era el proveedor del material para algunas obras que se estaban realizando en la catedral. Aparecen citados otros menos conocidos como Antón de las Cuevas, que talla el coro en 1550, o el escultor “Alonso Davila”⁶⁶.

1.2. FORMACIÓN Y ETAPA CASTELLANA

Según Margarita Estella, Vázquez nace hacia el año 1525⁶⁷, gracias a la referencia de su edad que hace en el retablo que realiza para Fuentelaencina (Guadalajara), aunque algunos autores adelantan su nacimiento cerca de una década, trasladándose con sus padres Juan Alonso e Isabel Vázquez a unas casas de la plaza del mercado grande de Ávila que posteriormente le quedarían en herencia⁶⁸. López Martínez lo asegura, sin referencias documentales conocidas, natural de la villa salmantina de Pelayos⁶⁹.

José María Huet, un historiador del siglo XIX, da la sorprendente noticia de que fue discípulo de Diego de la Barrera⁷⁰, cosa harto improbable, pues Barrera trabajó por Andalucía, y Vázquez viene totalmente formado cuando viene de Toledo.

Se ha intentado aclarar la personalidad de su padre, al que podría identificarse con el entallador Juan Alonso, ayudante del escultor Pedro de Salamanca en sus obras leonesas, pero los estudios de Parrado diferencian a este artista de su homónimo que trabaja en Ávila. Estella y Parrado también indagaron la efectiva relación de Pedro de Salamanca con Vázquez, que le influye en su retablo de El Barraco. Así, se puede observar en la Virgen y

⁶⁶ Libro 324 pág. 63.A.H.P.A

⁶⁷ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el viejo...op.cit.*pág. 6.

⁶⁸ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560 –1629)* Sevilla 1981.Pág. 168.

⁶⁹ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: 1929, *Desde Jerónimo Hernández...op.cit.* Esta villa ha llevado a algunos autores a que quizás pudiera tratarse de la abulense de “velayos” y que etimológicamente tiene un mismo o parecido origen.

⁷⁰ HUET, José María: *Discursos leídos ante la Real Academia de nobles artes de San Fernando en la recepción publica de José María Huet Madrid 1866 ...Pág. 50*

en la Asunción del retablo de El Barraco, muy influidas por las usadas por el toledano en el retablo mayor de Mondéjar y el propio Vázquez tasa junto a Antón de las Cuevas el retablo realizado para Lanzahita en 1559⁷¹. Estella encontró en el Archivo Histórico Provincial de Ávila (sección de Protocolos 5 de julio de 1550), a Pedro Vázquez, vecino de Pelayos, lo cual apoya la estancia de Vázquez en Ávila por estas fechas.

Los documentos consultados por Estella y Parrado para aclarar el origen de la madre, no aportan datos muy seguros, pues aunque se ha localizado en Ávila una familia Vázquez, entre cuyos miembros hay una Isabel Vázquez⁷², la cronología no coincide con las de los supuestos padres de Vázquez. En su extenso testamento no los cita, ni proporciona datos sobre esos primeros años de su vida⁷³. En los libros de Actas Capitulares⁷⁴ aparece en 1540 un tal Germán o Hernán Vázquez capellán mayor de la catedral de Ávila. Hay también un sacristán mayor llamado Diego Vázquez, un *Pero Vázquez*, beneficiado⁷⁵ que parece que fue mayordomo hasta 1550, un racionero Rodrigo Vázquez⁷⁶ y por último aparece *aº Vazquez carpintero* en 1545.

Aunque documentalmente no se haya probado nada seguro, se supone que tuvo un periodo de formación en Italia, en la que podía haber estado en la década de los '40. Italia, y en especial Roma, era la mejor escuela desde finales del siglo XV, y con un especial interés a comienzos de la centuria siguiente, el coleccionismo de restos clásicos se convirtió en un signo de exclusividad, constituyendo el mejor bagaje para el aprendizaje⁷⁷.

Decía Petro Bembo en 1525 que a Roma llegaban artistas de todas partes del mundo, mas o menos cercanas, para admirar las esculturas y los restos arquitectónicos que estaban en lugares públicos o privados con objeto de estudiarlos porque *nel piccolo spazio delle loro*

⁷¹ PARRADO DEL OLMO, Jesús María: (A) *Los escultores seguidores de Berruguete ...op.cit.* Pág.296

⁷² Como su hermana.

⁷³ Es interesante como durante nuestras investigaciones hemos encontrado otro Bautista Vázquez, hermano de Juana Vázquez, casada, e hijo de Mari Rodríguez, la que le deja en herencia o en carta de venta una serie de propiedades Pág.568-577. Protocolo num.190.escribania de Bernardo de Saavedra. Según aclaraciones de Roberto Quirós Rosado de la UAM, por el análisis grafológico, pues firma "Vautista Vazquez" en vez de "baptista Vazquez" y por supuesto por sus relaciones familiares. Esta persona aunque coetánea de nuestro escultor, es otra persona, quizás más anciana por el análisis caligráfico y por supuesto más letrado y culto que nuestro autor y también a tenor de la relación que le deja la tal "mari rodriguez" su madre una persona con grandes recursos económicos". Aparece también en estos años un tal "Bartolomé Vázquez bordador de viejo" que no sabemos si tiene alguna relación con Vázquez. Protocolo 325. Notario Andrés Martínez de la Traba. Pág. 247.A.P.H.A. en el libro 324 Pág.343 y s del libro encontramos una tal Isabel y Catalina Vázquez "hijas y herederas de Juan de san Vicente y Juana Vazquez su mujer" que no sabemos si se trata de la anterior Juana Vázquez. También aparece citada una tal Juana Vázquez, hija de Elvira Vázquez en el protocolo 190. Aparecen también una Marina Vázquez, viuda de Francisco del Águila

⁷⁴ Agradecemos al director del Archivo Diocesano de Ávila, don Justo García González, la ayuda mostrada en la transcripción de algunas partes del texto.

⁷⁵ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Andrés: *Resumen de actas ...op.cit.* pág. 169.

⁷⁶ Ídem pág. 220.

⁷⁷ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: *Alonso Berruguete, Prometeo de la Escultura*. Diputación de Palencia 2011.

*carte o cere la forma di quelli riportano*⁷⁸. Observar esas antigüedades y anotarlas en sus cuadernos de viaje o en los pequeños modelos de cera o yeso componían lo más preciado de su equipaje, y la formación era el objetivo básico de estos viajes, que materializaba la asimilación de ese vocabulario clásico.

Vázquez estuvo casado en primeras nupcias con la abulense Andrea Hernández, hermana del escultor Juan de Oviedo Hernández “el viejo”, hijo de Juan de Oviedo y tía por tanto de Juan de Oviedo y la Bandera “El joven”, que se inició profesionalmente en el mundo de arte como escultor y estuvo vinculado al círculo de su tío Juan Bautista Vázquez “El Viejo”, al igual que su hermano Martín, nacido en Sevilla hacia 1565, que emigraría a la Nueva España y luego a Perú⁷⁹. Parece que el matrimonio se estableció en Ávila, residencia de la familia de la esposa y donde eran vecinos los padres del propio Bautista Vázquez y se casarían hacia 1552⁸⁰.

En Ávila tenía establecido taller hacia 1550⁸¹, a los veinticinco años, edad normal de establecerse por cuenta propia entre los artistas. En 1553 firmó contrato de aprendizaje con Jerónimo Hernández, su más importante discípulo y con el que tendría una larga relación, que continuó en su etapa sevillana⁸², no siempre cordial. De hecho en 1578, cancela la tutoría que Vázquez ejercía desde 1557 sobre sus bienes y los de su hermano. De esta forma ponía fin a las desavenencias surgidas por ambas partes. Entonces declara que: *“porque yo ya soy de mucha mas edad de 25 años, puse demanda a Bautista Vázquez el 21 de marzo de 1578; y ahora porque me entrega 481 reales os doy por libre de todos los bienes, frutos y*

⁷⁸ BEMBO, Pietro: *Prose della volgar lingua*, Venecia 1525.

⁷⁹ BERNALES BALLESTEROS, J: “La escultura en Lima Siglos XVI-XVIII” en *Escultura en Perú*. Colección Arte y tesoros del Perú. Lima 1991.p.47. PARRADO DEL OLMO, Jesús María: “Mas documentos de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, relacionados con su origen abulense” en *Archivo Hispalense*. 2009 nº 279-281. Se supone que hacia 1552 por los datos dados a conocer recientemente este autor

⁸⁰ Como ha descubierto recientemente Parrado, un documento abulense indica que el 17 de noviembre de 1552 el escultor, que se titula vecino de Ávila recibía 70.500 maravedies en dote de casamiento, tanto en dinero como en ajuar de casa, y al mismo tiempo Vázquez se obligaba a Pagar 100 ducados de oro a su mujer en arras. En estos documentos se especifica que era hija de Juan de Oviedo y Ana Hernández y que la profesión de su padre era espadero, esto no es de extrañar pues sabemos que de los hijos de Juan de Oviedo, uno fue escultor Juan de Oviedo Hernández y el otro era Antonio de Oviedo el cual era también espadero en PARRADO DEL OLMO: Jesús María: “Mas documentos de Juan Bautista...*op.cit.*” pág. 401. El primogénito de este matrimonio, Vázquez “el Mozo” nacería el año siguiente muriendo en 1602.

⁸¹ Aunque por poco tiempo.

⁸² PALOMERO PARAMO, Jesús: “el contrato de aprendizaje de Jerónimo Hernández con Juan Bautista Vázquez El viejo” en *Archivo Hispalense*. Sevilla 1981. nº 196. Págs. 139-142. Con esta prueba se desmonta por tanto la noticia errónea de Ceán Bermúdez seguidas entre otros por el Conde del Águila, Ortiz de Zúñiga y Gestoso de que Hernández había sido discípulo de Pedro Delgado al que se le asignaba un extenso catálogo. Quizás esta confusión esta con relacionarlo con el rejero Pedro Delgado, coetáneo de Vázquez en Sevilla, con el que trabajo. También de que su origen no era sevillano como venía creyéndose desde el siglo XVII, sino abulense. Para saber más PALOMERO PARAMO, Jesús: (B) *Jerónimo Hernández* en la Colección Arte Hispalense. Excl. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla 1981.

*rentas de mi pertenencia que en vuestro poder han entrado desde que os encargaste de la tutela y me otorgo contento y pagado a mi voluntad*⁸³. También le retira Hernández, todos *“los bienes frutos e rrentas que en vuestro poder an entrado desde el dia que os encargasteis de dicha tutela”*⁸⁴.

Sabemos también que tenía una hermana, Isabel Vázquez, casada con Pedro Cantero, bordador, vecino de Toledo, a la que dota en 1568, y una sobrina, Justa Vázquez, a la que menciona en su testamento⁸⁵. En el inventario de sus bienes habla de la deuda del *dicho Batista basques su hermano que al presente esta en Valencia... e nunca mas ha venido*⁸⁶, parece que se refiere al hermano del escultor de oficio platero, casado con María Leal y residentes en Madrid, quien parece que trabajó por algún tiempo en Valencia⁸⁷.

La primera parte de su producción la encontramos en Castilla, primero en Ávila, donde trabajaría con los discípulos de Vasco de la Zarza, y luego asentándose en Toledo, con el posible periodo italiano en medio, donde su estancia está documentada desde 1554 al 1560⁸⁸ trabajando para la catedral, sin descuidar algunos trabajos de retablistica en ciudades como Almonacid de Zorita, Mondéjar y Huéscar. De su etapa abulense es poco lo que sabemos. Gómez Moreno le atribuyo *la piedad* de la capilla de Nuestra Señora la Blanca de la catedral de Ávila, una versión de la piedad vaticana de Miguel Ángel.

De 1552 a 1554 debió compaginar su actividad en Ávila con los trabajos que empezaron a surgirle en Toledo, y es a partir de 1554 cuando se le cita de forma continuada allí.

Toledo es quizás una de las ciudades más importantes en este siglo XVI, con su condición de ciudad imperial, fundada en la idea mítica de que había sido capital del reino godo por lo menos desde el reinado de Teudis.

Los reyes de Castilla y León se sentían herederos de este reino godo y también del título “Imperator”, y en definitiva una ciudad en el eje comercial con Burgos, mimada por los reyes y que era muy apetecible para foráneos y también para artistas que quisieran instalarse en ella.

⁸³ GONZALEZ GOMEZ, Juan Miguel: “Jerónimo Hernandez. fundador de la escuela escultórica sevillana” en *Jerónimo Hernandez y la escultura del manierismo en Andalucía y America*. Catálogo de la Exposición. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. 1986. Pág. 8.

⁸⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: 1929, *Desde Jerónimo Hernández...op.cit.* Pág. 235.

⁸⁵ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el viejo...op.cit.*pág. 6

⁸⁶ *Idem.* Pág.6

⁸⁷ Quizás pueda ser el Bautista Vázquez que cita Angel Sánchez Gozalbo trabajando en la zona Castellonense en el último tercio del XVI.

⁸⁸ GARCÍA REY, Verardo: “Estancia del escultor Bautista Vázquez en Toledo” en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía I*. Facultad de Filosofía y Letras. Sevilla, 1927. pág. 82

En la ciudad imperial, su primera obra documentada es la decoración que se encuentra en Puerta del Reloj de la catedral, tras lo cual realizó numerosas obras, especialmente retablos y sepulcros, algunos en colaboración de Vergara, Covarrubias o Berruguete. Es destacable como en esos años, hacia 1549, el doctor Blas Ortiz hace una interesante obra de la catedral de Toledo dedicada al príncipe Felipe II, en la que realiza una extensa descripción de sus partes y artífices, aunque desgraciadamente no nombra a Vázquez, que en esas fechas ya se encuentra trabajando allí⁸⁹.

Con Berruguete quizás trabajó en el sepulcro del Cardenal Tavera⁹⁰. Algunos autores como Gómez Moreno, lo relacionan con esta magna obra de Alonso Berruguete para el cardenal Tavera en el hospital del mismo nombre, en la que pudo haber colaborado por residir entonces en la ciudad y también por la similitud en algunos detalles, que presenta con la tumba del inquisidor Corro. Aunque a otros historiadores, como Camón Aznar, esta hipotética ayuda de Vázquez le pareció inverosímil⁹¹, porque no se le citaba en los pagos, además de que su calidad de tasador no parece compatible con su labor en la misma y parece haber estado más de acuerdo con la presencia de Manuel Álvarez e incluso la de Nicolás de Vergara⁹², el socio de Vázquez⁹³.

Otras obras suyas, serían el túmulo funerario de Freí Fernando Fernández de Córdoba, claverero de Calatrava para Almagro⁹⁴. Hacia 1560 ya se sabe que estaba en Sevilla, donde permanecerá hasta su muerte, veintiocho años después, de la que solo saldrá en salidas esporádicas a los arzobispados de Córdoba y Málaga para contratar o asentar encargos convenidos⁹⁵.

⁸⁹ GONZALVEZ, R Y PEREDA, F: *La catedral de Toledo. Descripción graphica y elegantissima de la S.Iglesia de Toledo por Blas Ortiz*. 1549. Toledo. Reedición de 1999.

⁹⁰ GARCÍA REY, Verardo: "Estancia del escultor Bautista...*op.cit.* Pág. 81

⁹¹ CAMON AZNAR, José: *Alonso Berruguete*. Madrid 1980. Pág 190.

⁹² MARÍAS, Fernando: *El Hospital Tavera de Toledo*. Fundación Casa Ducal de Medinaceli. 2007. Pág.160.

⁹³ Últimamente se han aportado nombres nuevos como Francisco Manzano o se ha reconsiderado la de Manuel Álvarez como colaboradores en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: *Alonso Berruguete...op.cit.*

⁹⁴ HERRERA MALDONADO, Enrique: ficha catalográfica en *MECENAZGO Y PODER EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Editado por el MCE y Caja Segovia. Segovia 2009. Pág. 288.

⁹⁵ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano ...op.cit.* Pág.168

1.3. ETAPA ANDALUZA O SEVILLANA

Su venida a la urbe, coincide con los fallecimientos del entallador flamenco Roque de Balduque (1561)⁹⁶ y de Isidro de Villoldo (+ 1560)⁹⁷, quien recaló en Sevilla hacia 1553.

Hasta su llegada, la escultura que se realizaba en la ciudad, de manos normalmente extranjeras, tenía dos vertientes, por un lado realizaciones del más puro renacimiento italiano y por otro, otras de clara raigambre nórdica, tanto flamencas como germánicas. Será Villoldo, discípulo de Berruguete, el que presente una nueva forma de concebir la figura. Su obra en Sevilla es corta ya que muere en 1560 sin acabar el encargo del retablo para el que fue requerido.

Vázquez, también abulense, será el que tendrá que terminar el retablo mayor de la cartuja sevillana⁹⁸ y por tanto establecerse en Sevilla, lo que lo convierte en uno de los escultores más solicitados de la antigua diócesis hispalense, atraídos por una ciudad que gozaba tanto económica, social y culturalmente de un alto estatus.

Es curioso que se trasladó de Toledo, una ciudad sin duda de las más importantes del reino, a Sevilla, una ciudad en franco desarrollo. Ésta, curiosamente, tenía cierta rivalidad con la ciudad imperial, cuyos enfrentamientos venían de antiguo, incluso desde don Remondo, obispo de la ciudad, que reclamaba para ésta una dignidad al menos igual que la sede primada, que se puede observar en algunos manuscritos, como el escribe Peraza en el XVI en su *Historia de la ciudad de Sevilla*.

Pese que hasta mediados del siglo XVI, la corte real era itinerante, los Reyes Católicos solían pasar largas temporadas en Sevilla, una ciudad muy activa y con un gran puerto fluvial bien protegido. El interés de la Corona se fundó entre otros motivos, pero muy especialmente por este último que hemos aludido, a que gracias a su río navegable era casi

⁹⁶ MORON DE CASTRO, María Fernanda: “Análisis histórico –estilístico” en *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*. Sevilla año 1980. pág.165.

⁹⁷ Esta emigración a la urbe hispalense, no es nada raro en este siglo y en los siguientes incluso de puntos tan aparentemente alejados como Toledo o la propia Ávila, ya sea para instalarse en ella o como tránsito hacia las Indias. Ya hemos comentado el caso del hermano del clérigo Manzanos que continuara durante el siglo siguiente, sirva de ejemplo el artículo de QUIRÓS ROSADO, Roberto: “Nobleza, iglesia y comercio indiano: el caso de Cristóbal García de Segovia (1633-1692)” en la revista *Hidalguía*. núm. 331 año 2008. Pág. 839-860.

⁹⁸ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano ...op.cit.* Pág.168.

el único “puerto de mar” con que podía contar Castilla⁹⁹ y su ventajoso emplazamiento entre el Mediterráneo y el Atlántico.

De Sevilla, también habrá que decir que, después del descubrimiento de América, no volverá a ser la misma y de una pequeña ciudad medieval tornará a convertirse en gran urbe gracias a América. Es interesante considerar que su anterior consideración de ciudad en los límites del país y a su vez de Europa o del mundo conocido, pasara a estar en medio, lo mismo que le pasara a ciudades como Lisboa u Oporto, y en el eje de las relaciones con el Nuevo Mundo.

Sevilla tenía el monopolio del comercio de Indias desde 1503 con el establecimiento de la Casa de la Contratación, en un principio establecida en el real Alcázar, aunque el lugar utilizado por los comerciantes para llevar a cabo sus actividades mercantiles eran las gradas de la catedral. Su punto central era la denominada “Fuente del Hierro”, enclavada en el lugar que actualmente ocupa la iglesia del Sagrario. Durante la segunda mitad del siglo XVI el cabildo de la catedral para evitar los excesos cometidos por los comerciantes, que no dudaban en culminar sus acuerdos en el interior del templo en los días de lluvia, instaló columnas con cadenas en los alrededores del templo y contrató alguaciles que evitaran el paso por la calle de animales de carga. Ante las quejas del cabildo metropolitano, el rey Felipe II decidió la construcción de un edificio para sede de la Lonja, que se llevaría a cabo en la misma calle, junto a la catedral, y terminaría siendo sede del Archivo de Indias. Su construcción se inició en 1584, no abriéndose al uso hasta 1598 y debe su construcción a Juan de Minjares. Este nuevo organismo fue creado para fomentar y regular los intercambios mercantiles con la América colonizada. Con esta decisión Sevilla lograba el monopolio comercial con el nuevo continente e iniciaba su época de mayor esplendor, sin duda una de las cuatro ciudades cortesanas de la primera mitad del siglo XVI junto a Toledo, Valladolid o la recién conquistada Granada.

Las grandes familias de la ciudad se enriquecieron con el oro y los productos importados de América, y trasladaron esa opulencia a sus palacios y residencias señoriales, en los que llevaron a cabo suntuosas reformas, casi todas realizadas en un estilo renacentista con marcado acento italiano, del que la casa de Pilatos fue pionera. Recordemos que don Fadrique, marqués de Tarifa y Alcalá, en una de sus escalas de su peregrinación a Tierra

⁹⁹ LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*. Sevilla 1979. Reedición de 2012. CEEH.

Santa, encargará a los talleres de los Aprile¹⁰⁰ en Génova, esa magnífica portada a modo de arco de triunfo, así como 24 columnas de mármol y dos fuentes de taza ochavada.

Es interesante recordar el lujo y la magnificencia que emanan en estos años que hacen describir al elegante humanista y embajador veneciano Andrea Navagero en 1526 “*se asemeja mucho mas que ninguna otra ciudad de España a las italianas*”, con lo cual podemos imaginarnos este nuevo ambiente de tipo humanista y refinado que va cogiendo la ciudad, aunque sería ingenuo pensar que estas nuevas influencias cambien radicalmente la ciudad, sino que mas bien convivirán con la forma de ser y la esencia de la ciudad gótica, caracterizada asimismo en época musulmana¹⁰¹. No solo en los viajeros sino también estas impresiones están latentes en las novelas y comedias de Cervantes, Mateo Alemán, Lope y Vélez de Guevara, cuyos personajes hablan de una ciudad sin comparación en el mundo conocido, superando a Nápoles y solo equiparable a Tebas en “grandeza” y a “Roma triunfante en ánimo”. Es la “Atenas del Sur” o la “Florencia andaluza” donde reside una sociedad abigarrada y cosmopolita¹⁰².

En Sevilla estarán instaladas familias aristocráticas de antaño, como los Enríquez de Ribera, los Ponce de León, Pérez de Guzmán (o “Guzmán” a secas) y un largo etc. Pero también a Sevilla, vendrán atraídas por sus posibilidades nuevas familias, la mayoría comerciantes, como los Pinelo, los Maestre, e incluso aquí se instalara el segundo hijo de Cristóbal Colón, Hernando, donde se hará edificar una extraordinaria mansión junto a la Puerta Real.

Sevilla, será destino elegido por numerosos artistas foráneos y extranjeros que acuden a la búsqueda de los numerosos encargos que debido a la boyante economía, se originaban en nuestra ciudad. La Sevilla del siglo XVI es una ciudad puerto que a mediados de siglo tiene 60.000 habitantes y que hacia 1588 llego a tener 150.000, convirtiéndose en una de las más pobladas de Europa.

¹⁰⁰ Que ya a su vez habían realizado hacia 1520 el sepulcro de su padre don Pedro Enríquez para la cartuja de las Cuevas en Sevilla y otros sepulcros mas para el panteón familiar en 1528. Esta será una de las obras magnas que junto al sepulcro de su esposa por Pазze Gazzini y el anterior de 1509 del cardenal Hurtado de Mendoza por Fancelli, serán unas de las puertas de introducción del estilo renacentista italiano que empezara a calar en la ciudad.

¹⁰¹ Para saber más de este periodo leer LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma...op.cit.*

¹⁰² PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano ...op.cit.*Pág.10.

1.3.1. EL AMBIENTE CULTURAL Y LITERARIO EN LA CIUDAD DE SEVILLA EN LA SEGUNDA MITAD DEL XVI

En relativamente poco tiempo, la ciudad había dado la razón a las opiniones vertidas por Navagero. Como dice Lleó, la ciudad se había convertido no solo en la “más italiana” de España en su aspecto físico, sino que *los Studia Humanitatis* habían alcanzado tal desarrollo, que Felipe II podía escogerla como “especialista” en ellos para sus planes.

En el ambiente cultural de la ciudad, debemos de comentar la afición por el coleccionismo en la Sevilla de entonces, donde deberíamos citar la colección de Argote de Molina o la de los Medinaceli de escultura clásica en su palacio. No podemos olvidar tampoco que Hernando Colon en la casa que se había hecho junto a la Puerta Real, conservaba una extraordinaria biblioteca y no menos fabulosa colección de grabados (hoy afortunadamente en la Biblioteca Capitular y Colombina¹⁰³) o la biblioteca y museo del matemático y cosmógrafo Jerónimo de Chaves. Entre las bibliotecas, aparte de la ya citada de Hernando Colon, estarían las del primer duque de Alcalá y la del poeta Juan de Arguijo¹⁰⁴.

También hay acontecimientos significativos, que dan idea del ambiente cultural de la ciudad. Uno de estos fue el recibimiento a Felipe II en 1570 por la ciudad. El programa decorativo estuvo ideado por una de las personalidades más relevantes del momento, Juan de Mal Lara.

En este caso, que nos atañe, Mal Lara estuvo auxiliado por un grupo de amigos de profunda erudición clásica y asiduos a las tertulias y academias, cuyo dominio entre otras materias de la mitología pagana, se sumaba a su interés por compaginar las fabulas de la antigüedad con la religión cristiana. Estos amigos, con los que Mal Lara consultó un programa cargado de erudición clásica, debieron ser con toda probabilidad los mismos que acudían a su tertulia y a la del duque de Alcalá, es decir Francisco de Medina, Fernando de Herrera, Diego Girón, Cristóbal Mosquera de Figueroa, fray Fernando Suarez, etcétera¹⁰⁵. Para el recibimiento, Mal Lara organizó un aparato decorativo que pretendía la fusión de la tradición clásica y cristiana, haciendo gala de su erudición y de su conocimiento de Sevilla y su historia. En ambos casos, Mal Lara inventó iconografías, etimologías e incluso genealogías algo enrevesadas¹⁰⁶.

¹⁰³ Que él originó con su donación, dentro del recinto catedralicio.

¹⁰⁴ LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma...op.cit.* pág. 85-90.

¹⁰⁵ *Idem.* pág 79.

¹⁰⁶ MORALES, Alfredo: “Coloso de la Fe victoriosa” en *Giganta de Sevilla*. Fundación el Monte. Sevilla 2000. Pág.209. Sobre la relación de éstas con la idea imperial española véase MORENO CUADRO, F: “La

Como hemos apuntado, hay que destacar también la aparición de tertulias en la ciudad como la que tenían Mal Lara y sus “compañeros”¹⁰⁷. Otro ejemplo de persona docta y humanista será el inquisidor del Corro, al cual Vázquez le realizara su impresionante túmulo, bajo cuyos auspicios se tradujeron e imprimieron en Sevilla obras de Erasmo, Sócrates, Cicerón o Jenofonte.

1.4. VÁZQUEZ EN SEVILLA

En el traspaso del retablo de la Cartuja, Vázquez aparece como vecino de Toledo, pero ya residiendo en Sevilla. Parece, aunque no seguro, que hizo una primera toma de contacto hacia el año 1557. El profesor Hernández Díaz lo cita ese año en Sevilla como tutor de Jerónimo Hernández, y Bernales, lo da como residente desde esta fecha, lo cual es imposible, pues en los años siguientes siguió contratando y realizando obras en el ámbito toledano, aunque es probable que hiciera algún viaje esporádico o toma de contacto con la ciudad. Al año siguiente, la viuda de Villoldo le otorga un poder para encargarse de la obra citada que se haría efectiva y definitiva tres años después. Bernales comenta de Vázquez que encarna al artista conocedor de múltiples facetas del arte, mas versátil que de profundos conocimientos humanísticos, e imbuido de una formación, italiana y castellana, que le debió facilitar el acceso a teóricos como Serlio, Villalpando, Guevara o Francisco de Holanda, cuyo libro de pintura antigua de 1548 fue traducido y publicado en 1563 por Manuel Denis¹⁰⁸. Interesado este último en la iconografía y valor de la imagen devocional y de retablos como medio de expresión y comunicación a la que no debieron de ser insensibles ese grupo de artistas liderados por Vázquez.

En Sevilla contraerá sus segundas y terceras nupcias, con María de Bonilla, el 29 de abril de 1570¹⁰⁹, hija del pintor Juan de Zamora, con el que había trabajado en el retablo de

imagen del águila en las celebraciones publicas”, en *Fiesta y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo*. Universidad de Malaga 2012. Pp. 290-322, vid. espec. Pp.316-318.

¹⁰⁷ Véase SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, F: *Juan de Mal Lara: su vida y sus obras*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1941.

¹⁰⁸ Entre la formación de los artistas, destacar que de los numerosos tratados que se utilizan, por ejemplo esta esté de Francisco de Holanda “*Del sacar por natural*”, un escrito sobretodo dirigido para pintores, pero también para escultores, aunque dudamos de su difusión, porque parece que no fue impreso. Villalpando, en 1552, traduce los libros III y IV de Serlio y Felipe de Guevara escribe sus *Comentarios de la Pintura*.

¹⁰⁹ Con la que no tendrá descendencia y que morirá a los pocos meses. PALOMERO PÁRAMO, JESÚS: “Juan Bautista Vázquez, el viejo, mercader de arte y ropa con Indias”. Aportaciones biográficas y artísticas en su IV centenario” en *Los Franciscanos y el nuevo mundo. Actas del II congreso internacional*. La Rabida 1987.pág. 896.

Carmona, y con Isabel de Valdés (hacia 1572), hermana de la futura nuera del escultor¹¹⁰, que le sobrevivirá. Esto viene a demostrar el carácter endogámico del gremio¹¹¹.

Aquí, en Sevilla organiza su taller, en donde tendría como aprendices a Jerónimo Hernández¹¹², con él ya en Toledo, a Melchor Turín, granadino (1563)¹¹³, y al portugués Amador López, que luego emigraría al Perú. Turín alcanzará el grado de escultor y colabora con el maestro en Medina-Sidonia y con el “Mozo” en San Jerónimo de Granada. Como comenta el profesor Valiñas López, poco se conoce de Melchor Turín “un nombre con atisbos de medianía”¹¹⁴.

En palabras del profesor Gómez Piñol *La citada expedición fue numerosa y homogénea en su formación artística castellana, incrementándose su coherencia por la existencia de estrechos lazos familiares que favorecieron colaboraciones, intercambios de encargos y una continuidad sumamente beneficiosa para la consolidación de la escuela*¹¹⁵. En su desplazamiento a Sevilla le acompañaron como oficiales su cuñado Juan de Oviedo “el viejo” y el colaborador de éste, Miguel Adán, que desde 1553 hasta 1557 estará con Vázquez en Toledo y después marchara con él a Sevilla¹¹⁶. También trabajara junto al abulense Gaspar del Águila, hijo del también escultor y pintor Juan del Águila que le citara en su testamento y lo dejara por testamentario junto a Miguel Adán en el caso de que el

¹¹⁰ Lucía de Chaves cuya abuela dotara a Juan Bautista Vázquez “el mozo” en 1582 por su matrimonio en ESTELLA, Margarita *Juan Bautista Vázquez el viejo ...op.cit.* pág.6

¹¹¹ *Ídem*. También Palomero Paramo en su libro del retablo sevillano del Renacimiento explica que las consecuencias fueron inmediatas –de este carácter endogámico entre los artistas- los artistas así vinculados se buscaban para apoyarse mutuamente al tasar un encargo realizado por cualquiera de las dos partes, nombrar un testigo para una declaración judicial o actuar como simples fiadores en los contratos, sin olvidar los traspasos de obras que se hacían entre parientes. Es frecuente, por tanto, que la documentación refleje la mención de “*primos*” que mantuvieron Vázquez “el mozo” y Juan de Oviedo “el mozo”.

¹¹² Palomero da a conocer el contrato fechado en 1555 en Ávila, por el que Hernández “*se compromete como aprendiz para Bautista Vázquez, entallador e imaxinario, vecino de Toledo*”. Por el cual “*bautista Vázquez... digo que acepto y recibo en mi casa a y oficio al dicho Geronimo Hernandez por el dicho tiempo de los seis años que de los dichos ocho años faltan por correr.*”, pues dos años antes habían suscrito un compromiso verbal por el que ingresaba en el taller, cosa infrecuente, pues lo habitual era un contrato desde el principio en PALOMERO PARAMO, Jesús: “El contrato de aprendizaje de ...*op.cit.* Págs. 139-142

¹¹³ En octubre de 1563, Melchor de Torines, natural de Granada, de trece años de edad, entraba de aprendiz con Vázquez durante cinco años en LOPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés...op.cit.* Pág. 141.

¹¹⁴ VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel: “Historiografía y fortuna crítica: Granada” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2010. Pág.27.

¹¹⁵ GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “La expedición de artistas castellanos de 1561 y la evolución del manierismo Hispalense” en *Actas del coloquio internacional el niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*. Dirección científica y coordinación Rafael Ramos Sosa. Sevilla 2010. Universidad de Sevilla. pág. 44.

¹¹⁶ Cursó aprendizaje en Cuenca con Esteban Jamete, para pasar en 1553 al obrador toledano de Vázquez el Viejo en ROKISKI LAZARO, Mª Luz: *Escultores del siglo XVI en Cuenca*. Diputación provincial de Cuenca. 2010. Pág. 27

fallecimiento de Juan ocurriese en Sevilla. En su testamento cita también como oficiales a “Alberto y Zapata”¹¹⁷.

Recientemente el profesor Fernando Cruz Isidoro, y después Roberto Alonso, han venido a desentrañar la realidad de que Gaspar Núñez Delgado fue primero discípulo y colaborador de Vázquez el viejo y no de Jerónimo Hernández como se venía creyendo¹¹⁸. Vázquez, también se relaciona con los artistas locales, a los que sirve de fiador, perito e incluso albacea testamentario.

Es interesante destacar como las nuevas necesidades que iban requiriendo la ciudad y el comercio con América, precisaban con urgencia retablos de escultura e imágenes devocionales¹¹⁹ y asimismo a la poca presencia de escultores y entalladores autóctonos en la ciudad. Esto provocó la venida de aprendices y escultores foráneos, como se recoge la historiografía, no en vano, el primer escultor de interés nacido en la ciudad será Juan de Oviedo el mozo, sobrino de Vázquez, hacia 1565, alcanzando el grado de maestro veintiún años después.

Como ha puesto de manifiesto Palomero, en los talleres se dio una cierta relación endogámica y se dieron matrimonios entre miembros de una misma profesión, siendo frecuentes dentro del mundo gremial sevillano y por extensión, en el hispánico, las bodas de los oficiales con las hijas del maestro en cuyo taller habían cursado el aprendizaje artístico. A estas uniones, hay que sumar la de los propios maestros que, debido a la gran mortalidad femenina, especialmente en el momento del parto o a consecuencia de éste, quedaban viudos y volvían a casarse. Así entendemos que el propio Vázquez se casara tres veces, una cosa nada inusual en la época, pues por ejemplo Andrés de Ocampo se casó cuatro veces o Diego de Velasco dos. Las consecuencias de este sistema endogámico o de muchos lazos familiares en los ámbitos profesionales tuvo rápidamente sus ecos al *apoyarse mutuamente al tasar un encargo realizado por cualquiera de las dos partes, nombrar un testigo en una*

¹¹⁷ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano...op.cit.* pág. 169.

¹¹⁸ CRUZ ISIDORO, Fernando: “El belén de los Guzmanes de 1576: un portalejo de Juan Bautista Vázquez “el viejo” y Gaspar Núñez Delgado” extracto de la conferencia en el IV encuentro regional de Belenistas. 2006. Pág.7

¹¹⁹ Prácticamente, a lo largo del siglo XVI, Sevilla abastecerá a todo un nuevo mercado de escala continental. Francisco Gómez de Marro, residente “más tiempo de catorce años” en las provincias del Perú, a propósito de la falta de maestros de imaginería en aquellas tierras comentaba en 1553: *en aquellas provincias no hay las dichas imágenes sino las que de España se llevan, las cuales son muy caras y hacen mucha costa y no pueden ser habidas y cuando allá van llegan muy maltratadas e quebradas y desfiguradas y habiendo los dichos. maestros en aquellas partes* Sobre este tema es interesante consultar SÁNCHEZ, José María. Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 2013. p. 177-196.

*declaración judicial o actuar como simples fiadores en el mecanismo contractual, sin olvidar el gran número de traspasos que hay entre miembros de una familia*¹²⁰.

Estas relaciones familiares se traducen en el día a día, e incluso se refleja en la documentación contractual y, por ejemplo, aparece el trato de “primos” entre Vázquez junior y Juan de Oviedo *el mozo*.

Otro ejemplo es Jerónimo Hernández, que se casa con Luisa Ordoñez, hija de Hernán Ruiz II, y es cuñado a su vez de Andrés de Ocampo, casado con una hermana de su mujer, Catalina Ponce, o el escultor Blas Hernandez se convierte en yerno de Gaspar del Águila.

La ausencia de pintores de calidad en la escuela sevillana en estos años y la llegada de escultores cualificados, como Vázquez, provocó un cambio en las contrataciones de los retablos, siendo ahora el escultor quien controla el proceso, encargándose de la selección de los pintores.

Vázquez debió controlar, al igual que en muchos otros de sus trabajos, la policromía de su obra, contratando para ello a los pintores sevillanos más hábiles.

Todo este refuerzo de artistas constituyeron una amplia y penetrante “vanguardia” que aclimató y expandió por la ciudad y su área de influencia el italianismo renacentista.

De esta novedosa estética ya asimilada en Castilla, habían llegado las conocidas primicias importadas de sepulcros monumentales y apreciados elementos arquitectónicos tales como portadas, fuentes o capiteles e incluso columnas enteras etc.¹²¹. También excepcionalmente viajará a Sevilla, algún escultor foráneo como el mítico Torrigiano, que de su corta -y anterior a Vázquez- estancia en Sevilla, dejó una serie de obras que calaron en la ciudad, convirtiéndose en modelos para creaciones posteriores.

Este grupo de artistas castellanos trajo a la ciudad una nueva mentalidad, en la que el valor cultural constituía un factor importante, que se alejó de la tradicional forma de actuar de los talleres locales, imbuidos de las formas artesanales medievales, y que piensan en actividad *primordialmente mental, es decir como arte liberal*.

También es muy interesante ver la acogida en los ambientes cultos sevillanos de la época del italianismo literario, apareciendo personajes de la talla del poeta Fernando de Herrera. Sus obras de crítica, erudición y épica histórica revelan el alto nivel cultural en el que se mueven otros escritores como el ya mencionado Juan de Mal Lara, Baltasar del Alcázar, Mosquera de Figueroa y el pintor y tratadista Francisco Pacheco. Junto a este

¹²⁰ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano...op.cit.* pág. 30

¹²¹ GOMEZ PIÑOL, Emilio: “la expedición de artistas ...op.cit.”.Pág. 44.

último, hemos de incluir al racionero cordobés Pablo de Céspedes, que pasó algunas temporadas en Italia (en concreto en Roma 1559-1566) y sevillanas (1585-87,1603)¹²².

Sin descendencia con María de Bonilla, su segunda esposa, de su matrimonio con Andrea Hernández nacerán Bautista Vázquez “el mozo”, que también trabajara como escultor, al principio junto a su padre, y Agustina de la Cruz, que casó con Pedro de Molina Bolante, residente en América cuando se abre el testamento de Vázquez en 1588. A estos dos nombra en su testamento por *universales herederos*, juntamente con su tercera esposa y los hijos habidos en este matrimonio: María¹²³, Agustín, José y Gabriel, todos menores de edad. En el testamento deja como albaceas testamentarios a Juan Bautista Vázquez *el mozo*, su primogénito, y a Isabel de Valdés su tercera esposa, y pide que se separe del caudal de la herencia lo que correspondía a su primera mujer, todavía no repartido entre sus dos hijos mayores, Juan Bautista y Agustina de la Cruz¹²⁴.

Registrado en Sevilla, aparece en las collaciones de San Andrés (1560-64 y 1567-68), San Marcos (1565-66), La Magdalena (1569-70 y 1582-83), San Juan de la Palma (1571), San Vicente (1572-74), San Lorenzo (1576-81) y Santa María (1584-88).

En 1561 o 1562 empieza a trabajar para la catedral sevillana, terminando el relieve de *la Huida a Egipto*, que dejara inconcluso Roque de Balduque par el retablo mayor, donde se observa claramente su labor en la figura de la Virgen y el Niño. También se le encargaron los relieves de *la Creación del hombre y el Pecado original*, con los que se concluiría la magna obra en 1563. Como bien ha estudiado Álvaro Recio en su obra *Sacrum Senatum* una vez terminada estas obras ya no se desvinculó de la catedral y así en 1562 se le pagaron las figuras de bronce del tenebrario, en 1565¹²⁵ las del facistol¹²⁶, en 1568 intervendría en el Giraldillo y tras más de una década de ausencia lo volvemos a encontrar en el templo en agosto de 1579 cuando se le pagó a *Baptista vazquez y a Figueroa que tasaron la obra de madera del órgano nuevo en que se detuvieron diez días cinco mill maravedíes a cada uno*¹²⁷.

¹²² Sobre su labor literaria véase RUBIO LAPAR, Jesús y MORENO CUADRO, Fernando: *Escritos de Pablo de Céspedes*. Edición de Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba. 1988.

¹²³ A la cual parece que mejora en el testamento “*le hago como mejora y a lugar de drº porques mi hija e por el amor e buena voluntad que le tengo e porque así es mi voluntad*” en CARRASCO GARCIA, Antonio: *Escultores, pintores y plateros...op.cit.* Pág.130.

¹²⁴ Que repudiarán la herencia de su padre en un primer momento por no estar de acuerdo con esta y creer que se le hizo perjuicio y entablan pleito contra la viuda de este, Isabel de Valdes.

¹²⁵ MORALES, Alfredo J: “Artes aplicadas e industriales en la catedral de Sevilla” en *La catedral de Sevilla*. Edic. Guadalquivir. Sevilla 1991. Págs.567-570.

¹²⁶ RECIO MIR, Alvaro: “*Sacrum Senatum*” *las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Universidad de Sevilla Fundación Focus Abengoa. 1999. Pág.110.

¹²⁷ *Ídem*. Pág. 249

En junio de 1580 vuelve a aparecer en la contabilidad de las obras catedralicias, parece que sustituyendo a Pesquera, por lo que se le encomendaría la continuación de las esculturas del Antecabildo, donde a juicio de Recio, su labor parece que fue más activa que en la Sala Capitular, donde, quizás le sobrevino el cansancio propio de la edad y en 1588 su muerte. En el verano de 1583 Vázquez era recompensado por un dibujo y un modelo en barro para otra historia de la misma estancia. Debido a las obras con la galera de don Juan de Austria seguramente tuvo que realizar algún viaje a Barcelona, pues al menos en el contrato y *ansimismo yr con ella a barcelona a asentarla de su mano en la propia galera*¹²⁸.

Jerez, situada bajo la influencia artística de Sevilla durante el XVI, conforme fueron concluyendo las obras arquitectónicas de las nuevas parroquias, monasterios y conventos, no generó una demanda importante de obra escultórica, generalmente ubicadas en los nuevos retablos¹²⁹. Esta demanda se va a cubrir con la importación de piezas desde Sevilla. Sin embargo, algunos escultores establecidos en Sevilla, en vista del mercado existente en Jerez, decidieron instalar allí su taller.

Las primeras noticias que tenemos de la relación de Juan Bautista Vázquez con Jerez se remontan a 1569, una vez que el maestro se había establecido en Sevilla, a cuyo arzobispado pertenecía esta población, y es en relación a unos impagos por parte de la parroquia de San Miguel. En 1573 volvemos a tener noticias de Vázquez en Jerez en relación con el retablo de San Marcos. El 11 de abril de 1579 se concierta para una obra de gran envergadura con Martín Ochoa de Ocaris y Olañaga, en representación del monasterio de San Francisco de Jerez, para hacer la mazonería del retablo del altar mayor de dicho convento. Imaginamos, que debido al éxito profesional que Vázquez estaba disfrutando en Jerez, el escultor decidió alquilar una casa. El 25 de octubre de 1579 se concertaba con Juan Jiménez, sastre¹³⁰, para arrendarle por ocho meses dos habitaciones y un portal en el segundo patio de unas casas, que el sastre tenía a su vez alquiladas del jurado Fernando de Cazorla, en la calle de los Tundidores, hoy San Cristóbal. El arrendador especificaba a Vázquez en el contrato que *en la casa puerta de las dichas casas aveys de tener un banco y un ofisio*, con lo que además de la casa, comprobamos que le alquilaba un taller¹³¹.

El retablo mayor de santo Domingo de Jerez sabemos que se concertó en 1558 con Roque de Balduque. En este contrato se especificaban los relieves y esculturas que debían

¹²⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: 1929, *Desde Jerónimo Hernández...op.cit* Pág.96.

¹²⁹ ROMERO BEJARANO, Manuel: Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en Jerez (I, II y III) en prensa en Diario de Jerez. 1/3/2009, 29/3/2009 y 26/4/2009.

¹³⁰ *Ídem.*

¹³¹ *Ídem.*

conformar el retablo, sin embargo, sabemos que por la muerte de este tres años después la obra no tenía ni un tercio concluido. Por ello Cristóbal de Voisin, que estaba afincado en Jerez para terminar la sillería de la cartuja jerezana, se compromete a terminar dicho retablo en el plazo que había contratado el anterior o sea en un año y nueve meses. Aunque parece que no lo terminó, porque en 1587, Vázquez *el mozo* recibía una cantidad de dinero en nombre de su padre, que le adeudaba Cristóbal de Voisin, quien le había contratado en nombre del cenobio para trabajar en aquella obra y que según parece, aún no estaba terminada.

De hecho, en la documentación, Vázquez el Joven especifica que *si los frailes de dicho monasterio de Santo Domyngo quisieren que se acabe en algún tiempo el dicho retablo que el dicho my padre acabara de hazer la Ymagineria del por el precio que con ellos primero se conserto*. La última noticia que tenemos de Juan Bautista Vázquez como vecino de Jerez es del día de Nochebuena de 1579. Por lo que parece, el escultor no había podido ocupar la casa que alquiló durante todo el periodo de la renta, ya que en esa fecha se encontraba preso en la cárcel pública por un dinero que le debía, no se especifica por qué concepto, a Cristóbal de Astorga. Éste le había embargado, y al no tener con qué responder al embargo, el maestro fue encarcelado. En ese momento, el moroso llegaba a un acuerdo con el acreedor, y se obligaba a pagar la cantidad que debía a plazos a un tercero, el caballero veinticuatro Cristóbal de la Cueva, que a su vez era acreedor de Astorga. Otros datos poco favorables para Vázquez nos lo proporciona el pintor Agustín de Colmenares, quien en su testamento, que realiza poco antes de morir, declara una deuda con el anterior de *24 rreales que le preste y otros ocho rreales de un quadro que le dore y pinte de negro*¹³².

La estancia de Vázquez el Viejo en Jerez, se puede documentar en la ciudad durante algo más de nueve meses. Probablemente, el maestro vendría a esta localidad en busca de encargos, como antes habían hecho Heredia, Jerónimo de Valencia y Voisin, ya que, si bien, no tanto como Sevilla, Jerez era una ciudad muy próspera en aquellos momentos. Como comenta Romero Bejarano sobre las causas del abandono de Vázquez de Jerez, es posible que lo hiciera a causa del desagradable episodio de su encarcelamiento, aunque es posible que esto no tuviese nada que ver, ya que, al igual que muchos otros artistas de su tiempo, el ir de una ciudad a otra formaba parte del oficio. También a esto hay que añadir

¹³² LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: 1929, *Desde Jerónimo Hernández...op.cit.*Pág.169

que Vázquez está realizando trabajos en la zona, como el retablo de Medina Sidonia a partir de 1575¹³³ o algunos encargos en 1576 para el palacio del duque de Medina Sidonia.

A fines de los ´70 colaboraría en la colosal estatua de la Fe o también llamado Giraldillo¹³⁴. Aunque su fundidor fue Bartolomé Morel, la historiografía reconoce en Vázquez su autoría, al menos intelectual, para lo cual se basaría en modelos italianos¹³⁵.

En torno a 1579 hay una serie de incógnitas respecto a la vida de Vázquez el Viejo. Los únicos datos que se conocían los daba Cristóbal Medina Conde, canónigo e historiador de la catedral de Málaga, quien en 1785 nos dice, tratando del citado templo como *en 1579 vino de Sevilla el Escultor Baptista Vázquez y dio la Traza para el primer Retablo del Altar mayor y de la Capilla del S. Manrique*. Sin embargo, el autor no especificaba de dónde había sacado estos datos, e incluso en el mismo libro, al referirse a la obra del altar mayor, indica que fue en 1578 cuando Vázquez dio sus trazas. Esto ha hecho a algunos autores contemporáneos poner en tela de juicio las afirmaciones del canónigo¹³⁶, incluso en una reciente historia de la catedral se pone 1579 sólo como fecha aproximada en la que se pudo realizar el retablo de la capilla del obispo Manrique¹³⁷. En Málaga alguna obra se pone en su círculo, como la Virgen de los Ángeles del convento del mismo nombre, fechable hacia 1575-1585¹³⁸, así como unas puertas con relieves de los evangelistas en Archidona y también la controvertida *Virgen de la Antigua* de la colegiata de San Sebastián de Antequera. En 1580 aparece como fiador en un contrato, junto a Juan de Salcedo y Juan de Oviedo, realizado al pintor y policromador Antonio de Arfían, que trabaja en contacto con Vázquez en su etapa sevillana: el dorado y estofado del sagrario de la parroquia de San Bartolomé de Paterna del Campo (Huelva), aunque no sabemos si Vázquez llega a realizar parte de este trabajo¹³⁹.

¹³³ A donde se compromete a residir a partir de agosto de ese año.

¹³⁴ *Giraldillo, Proceso de una restauración*: Dir. Román Fernández-Baca Casares. Catálogo de la exposición. Sevilla 2003.

¹³⁵ MORON DE CASTRO, M.F: “La escultura del Giraldillo en la catedral de Sevilla y su interpretación iconológica” en *Los archivos de La iglesia de Sevilla*”. Cajasur. Córdoba 2006.

¹³⁶ ROMERO BEJARANO, Manuel: “Juan Bautista Vázquez “el viejo” en Jerez de la Frontera. Datos para la difusión de la escultura hispalense del bajo renacimiento” en actas del XV congreso nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red. Palma de Mallorca. octubre de 2004. Coord. Por Catalina Cantarella Camps. 2008. Págs. 459-470.

¹³⁷ *Idem*,...*op.cit.* Pág. 465.

¹³⁸ GALISTEO MARTÍNEZ, JÓSE y SÁNCHEZ LOPEZ, Juan Antonio: “Lo que pudo ser y no fue. Escultores y presencias hispalenses en la Málaga del primer tercio del XVII” en Juan de Mesa (1627-2002) .actas de las III Jornadas de Historia del Arte. Cordoba- la Rambla 2002. Cordoba 2003. pág.264.

¹³⁹ HERRÁEZ, Julia: “Antonio de Alfian” en *Boletín de la sociedad española de excursiones XXXVII* (1929) Págs.287, 307-309.

En la década de 1580 empezaron a llegar trabajos de Vázquez a América. Tal como han señalado algunos autores, la búsqueda de clientela en el mercado americano hay que relacionarla con la creciente competencia que se va instalando en Sevilla¹⁴⁰.

El comercio de arte con América se inicia prácticamente con el año del Descubrimiento, pues las órdenes religiosas que acompañan a los conquistadores llevan, al menos, los objetos litúrgicos de primera necesidad. La importancia de Sevilla, como puerto de arribada de las naves de ultramar y el esplendor del arte en la ciudad del Betis en el siglo XVI, tuvo como consecuencia una importante corriente de exportación de obras de arte y artistas andaluces a las nuevas tierras. Éstas ofrecían un dorado porvenir a los profesionales por el desarrollo constructivo que cundió en los nuevos territorios, de mano de las órdenes religiosas y de la aristocracia española que allí se fueron instalando. Aparejado a estas nuevas construcciones, estaría el factor de la realización de nuevos retablos e imágenes devocionales que decorasen estos nuevos templos, e hizo que incluso algunos escultores viajasen a estas tierras. También se hizo necesario importar desde la metrópoli sevillana obras de arte, en especial pinturas y esculturas, que sirvieron como modelo a los artistas indígenas. Éstos fueron copiando dichos modelos, dando origen a los centros artísticos donde estos últimos representaban un mayor porcentaje en su población -Méjico, Puebla, antigua Guatemala, Quito, Cuzco, Potosí, la Paz- y a las escuelas mestizas de singular personalidad, que tanta fuerza cogieron en el denominado arte colonial.

Son varias las noticias que atestiguan los envíos de retablos e imágenes con destino a Perú, Puebla de los Ángeles (México), Quito (Ecuador), habiéndosele atribuido obra en Perú, la actual Colombia, México, Ecuador e incluso Puerto Rico. Como se verá luego, las mejores y quizás las mejor conservadas son las que fueron al entonces reino de Nueva Granada. Como apuntan Herrera y Gila Medina, aunque la mayoría de sus obras eran encargos, también se mandaron obras para venderlas al mejor postor, como es el caso de *dos hechuras de Xripto. de madera de seis palmos, de grandor cada uno, el uno crucificado y el otro de Resurezion, para bender las dos hechuras en las Yndias*¹⁴¹. Como bien recordó Angulo¹⁴², la mayoría de los contratos que han aparecido en el Archivo de Protocolos Notariales sevillano hacen referencia a Sudamérica, en concreto al antiguo virreinato del Perú. En cambio son escasos los concernientes a Méjico, donde también manda obras y muy

¹⁴⁰ GILA MEDINA Lázaro y HERRERA GARCIA, Francisco J: “Escultores y esculturas en el Reino de Nueva Granada (Colombia)” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2010. pág. 513.

¹⁴¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: 1929, *Desde Jerónimo Hernández...op.cit* pág.112.

¹⁴² ANGULO IÑIGUEZ, Diego: “Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas” en *Archivo español de Arte y Arqueología* (11): 31. 1935: enero/abril.pág.131.

escasos los de Nueva Granada, salvo el retablo de la capilla de los Mancipe o el mencionado antes.

Vázquez es el escultor sevillano mas importante del momento, su obra y la escuela que en torno a él se formó influyó notablemente en América. Como recuerdan Mesa y Gisbert, solo algunos maestros indígenas como Fráncico Tito Yupanqui son los que se independizaran de las líneas maestras trazadas por los artistas peninsulares¹⁴³.

Sus primeros contactos con América tuvieron puro carácter mercantil en relación con el comercio de tejidos, según ha aclarado Palomero, y posiblemente le animaron a llevar a cabo los artísticos, que podría iniciar ahora con personas conocidas como su propio yerno¹⁴⁴ Pedro de Molina Bolante, mercader de paños, su oficial portugués Amador López y el mercader Miguel Gerónimo¹⁴⁵ que viajaran a América. Vázquez, como es sabido, inicia una nueva búsqueda de mercados para su obra, debido posiblemente a la competencia con otros escultores residentes en Sevilla, la mayoría formados en su taller, como Jerónimo Hernández, Miguel Adán, Gaspar del Águila o su propio hijo¹⁴⁶. Como ha estudiado recientemente el profesor Parrado, se sabe que Vázquez tenía cierta relación con la Casa de Contratación¹⁴⁷. Las actividades comerciales con América¹⁴⁸ tuvieron mucho interés en una época en la que en los nuevos territorios colonizados por España donde se consolidaban los centros urbanos, con la consecuente construcción de catedrales, iglesias, capillas y demás lugares de culto como parte de la evangelización de los indígenas por parte de los españoles¹⁴⁹.

¹⁴³ MESA, José y GISBERT, Teresa: *La escultura virreinal en Bolivia*. La Paz. 1972. Pág. 108.

¹⁴⁴ ESTELLA MARCOS, Margarita: "Sobre escultura española...*op.cit.*

¹⁴⁵ Con estos dos tuvo tratos de tipo comercial pues así se puede ver en el testamento como se le adeudaba todavía "*procedidos de ropas que llevo mias al dicho Reino*" y "*yten declaro que me debe amador lopez ensamblador sinquenta ducados de ropas que llevo a yndias de que tengo una cedula del resibo della y aviso de que se vendio*" en CARRASCO GARCIA, Antonio: *Escultores, pintores y plateros del bajo renacimiento en Llerena*. excma. Diputación de Badajoz. 1982. Pág 128.

¹⁴⁶ ESTELLA MARCOS, Margarita: "Juan Bautista Vázquez el Viejo y el museo Lázaro" en *Goya* (Madrid), 193-195(1986) p.93.

¹⁴⁷ Así, en 1565 aparece en la documentación el clérigo Melchor Manzanos (hijo del escultor Lucas Giraldo), abulense, dando carta de poder a tres personas residentes en Sevilla para que cobraran a Vázquez unas cantidades que a su vez Vázquez le había cobrado de un dinero proveniente de América y no sabemos porque razón no se lo había entregado. AHP de Ávila. Legajo 302. 127-128 y S. f y 425. Ante Vicente de Nanclares en PARRADO DEL OLMO, Jesús María: "Mas documentos de Juan Bautista...*op.cit* pag. 401-404.

¹⁴⁸ La primera actividad que esta documentada de Vazquez de tipo comercial data del año 1567, en que adquiria al traperero Francisco de Torres una remesa de paño. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: "Juan Bautista Vázquez, el viejo, mercader...*op.cit.* pag.895-899.

¹⁴⁹ APONTE PAREJA, Jesús : "Juan bautista Vázquez el viejo, sus envíos al nuevo mundo y posibles obras en la nueva granada" en www.lahornacina.com articuloscolombia5.htm pág. 2

La primera noticia que se tiene sobre estos trabajos, es la que se refiere el 21 de enero de 1582 : el escultor y el pintor Pedro de Villegas se comprometen con Juan Núñez de Tapia y su fiador Miguel de Medrano, vecinos de Sevilla, a realizar un retablo para la cofradía del Rosario del convento de Santo Domingo de Lima.

Vázquez, después de viajar a Sevilla, y quizás animado por la competencia de trabajo que rápidamente se establece en la ciudad y posiblemente por los pingues beneficios que daba la exportación de obras, se une al comercio con el nuevo mundo. Roque de Balduque y él serán los primeros escultores de renombre en exportar obras a Latinoamérica. Los datos que relacionan a Vázquez con estas tierras, podría relacionarse con una alta emigración abulense a Perú¹⁵⁰.

En esta década de 1580 se observa una paulatina disminución en el quehacer de Vázquez. Por ejemplo, sabemos que en el año 1582 se había presentado al concurso para la realización de un retablo para la iglesia de San Leandro¹⁵¹, un concurso presidido por el Maestro mayor Pedro Diaz de Palacios que adjudicó finalmente la obra a Diego de Velasco y Jerónimo Hernández que realizaron la obra, hoy inexistente, aunque sobreviven algunos de los relieves embutidos en el nuevo retablo que se ejecutó en el XVIII.

También sabemos de las múltiples facetas de Vázquez, algunas menos conocidas como grabador¹⁵². En los últimos años se han sacado a la luz curiosos documentos, como el contrato entre Vázquez y el platero Alejo de Montoya, por el que se sobreentiende que trabajarían juntos para realizar grabados. Entre ellos se harían aguafuertes, cosa novedosa en España, en un negocio de impresión de estampas como objeto de producción y venta. De hecho se han podido identificar algunos grabados en libros de la época, y el retrato de Juan de Mal Lara que luego utilizaría Pacheco para el libro de *Hombres Ilustres*; en definitiva, sabemos que practicó el dibujo para grabados, aunque no consta que él fuera el autor de la talla de la plancha. En este caso, la calidad artística resultante es muy superior¹⁵³. También hay alguna noticia algo difusa, como la de que estuvo en la cárcel Real¹⁵⁴, la cual tuvo otros presos ilustres como Mateo Alemán, los escultores Alonso Cano y Pedro Torrigiano e incluso el mismo Cervantes.

¹⁵⁰ PARRADO DEL OLMO, Jesús María: “Mas documentos de Juan Bautista...*op.cit*” pág.402-403.

¹⁵¹ Y sabemos que se le Pága “*por la traca e trabajo que en ella puso*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: 1929, *Desde Jerónimo Hernández...**op.cit* pág 239

¹⁵² RODRÍGUEZ QUINTANA, M. I. “1559, un año para el aguafuerte español: La compañía Vázquez – Montoya” en AEA N° 257.año 1992.

¹⁵³ PARRADO DEL OLMO, Jesús Maria: *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*. Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial. Universidad de Valladolid. 2002. Pág. 108

¹⁵⁴ Y también en Jerez.

También se sabe del manejo de estampas y como interpreta los grabados de la época¹⁵⁵, algunos italianos, y las pinturas de los Zuccari¹⁵⁶. Así lo confirma Pacheco cuando dice haber visto *a dos valientes en esta profesión, labrar en esta ciudad algunas historias de piedras por estampas de Tadeo y Federico Zucaro*, uno de ellos debió ser Vázquez, quien utilizó, un grabado de Aliprando Caprioli, grabador italiano, de origen trentino y activo en Roma entre 1575 y 1599, sobre dibujo de Tadeo Zuccari. Éste lo utilizó para componer la parte inferior de su relieve de la *Asunción de la Virgen* en la Sala Capitular de la catedral¹⁵⁷; con lo que se afianzaría la tesis de su estancia en Italia¹⁵⁸. Aunque sabemos que dos años antes Federico es llamado por Felipe II para trabajar en el Escorial¹⁵⁹.

Interesante es su faceta de pintor, en obras como la perdida *Virgen de la Granada* en la catedral sevillana¹⁶⁰ y citada por Ceán en su *Diccionario*, que no sabemos si la llegó a conocer¹⁶¹, o las pinturas de la Puerta del Perdón en la catedral toledana en 1560.

La documentación también nos descubre cosas tan diversas, como que el 3 de marzo de 1579 Vázquez, todavía vecino de Sevilla, se obliga a hacer al escribano jerezano Andrés Álvarez de Monsalve una cama de madera de roble según la traza y modelo que quedaba en poder del escribano, ante quien se otorgaba el contrato, y que por desgracia se ha perdido¹⁶². El plazo de entrega del mueble, según el otorgamiento, era de nueve años, lo que imaginamos que será un error del escribano al querer anotar nueve meses¹⁶³. No debemos de extrañarnos que un escultor recibiese el encargo de una cama, que al fin y al cabo consideramos un mueble de uso común¹⁶⁴. La cama era un signo de distinción social, y no

¹⁵⁵ Sobre este asunto tenemos el dato de la posesión de 350 grabados, contabilizados tras la muerte de Jerónimo Hernández, discípulo y coetáneo de Vázquez que nos podría dar una pista del interés que tenían los artistas por los grabados, estampas y dibujos de otros maestros.

¹⁵⁶ ESTELLA MARCOS, Margarita: "Juan Bautista Vázquez el Viejo y el museo Lázaro" en *Goya* (Madrid), 193-195(1986) pp.120-125.

¹⁵⁷ RODA PEÑA, José: "La escultura Sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo" en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Pág. 286. Este grabado estaría sacado de la pintura que realizaron Tadeo y Federico Zucaro para la capilla Pucci en la iglesia de la Trinita dei Monti en Roma hacia 1580.

¹⁵⁹ En concreto en 1587 se fecha la *Asunción de la Virgen* que esta en el retablo mayor de dicha basilica, y que sigue la misma composición que el relieve sevillano, pero esta obra por tanto es inmediatamente posterior al relieve sevillano que debía estar terminado en 1585, por lo que tuvo que tomar grabados que circulaban por España antes de la venida de Zucaro al Escorial en RECIO MIR, Alvaro: "*Sacrum Senatium*"...pág. 32.

¹⁶⁰ HERNANDEZ DÍAZ, J: *Imaginería hispalense del bajo renacimiento*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto "Diego Velázquez". Sevilla 1951.CSIC. Pág. 22

¹⁶¹ CEAN BERMUDEZ: *Diccionario...*op.cit. pág.148

¹⁶² ROMERO BEJARANO Manuel: Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en Jerez...op.cit.

¹⁶³ A.P.N.JF 1579, Oficio V, Francisco Ramos, Fol.151 y ss. "*e me obligo de os la dar y entregar en esta cibdad fecha y acabada en toda perfeccion de oy dia de esta fecha de esta escriptura en nueve años cumplidos primeros siguientes*" Ídem.

¹⁶⁴ Tampoco es tan excepcional este tipo de trabajos, pues por ejemplo a Diego de Velasco se le documenta el encargo de "*Quatro camas de madera de borne ...y una antecámara que balia zinquenta ducados y dos sillas*

era extraño que su hechura se cuidase, como vemos, hasta el punto de encargársela a un escultor.

De la importancia de los encargos que recibe, como sería la decoración del barco encargado por Juan de Mal Lara, y del prestigio que llega a adquirir resulta curioso como en algunas documentaciones- retablo del Dulce Nombre¹⁶⁵- aparece con el título de *Escultor de su magestad*, que nos deja cierto desconocimiento de la relación de Vázquez con los encargos reales y con el que no suele denominarse; en la mayoría aparece como “Bautista Vázquez escultor” o “entallador”.

Su óbito estaría fechado hacia 1588¹⁶⁶, así en junio de 1589 *Juan baptista vazquez escultor otorgo a vos Isabel de valdes biuda de Baptista vazquez, mi padre difunto vza de san miguel* y detalla el litigio que había entre él y la viuda *por los bienes que quedaron del dcho mi padre*. Algunos aseveran a Vázquez fallecido en Sevilla hacia principios de junio de 1588.

El testamento transcrito por Carrasco da nota de algunas de las obras ya mencionadas que estaban aún sin pagar, mencionando otras de las que no se tenían noticias y/o no han podido identificarse como la realizada en Moguer, *las encomendadas por la santa iglesia*¹⁶⁷, las del marqués de Gibrleon y un retablo en Cumbres de San Bartolome (Huelva). El inventario de sus bienes, adjunto al testamento, añadió algunos datos para el conocimiento de su biografía y de su obra, pues se relacionan elementos de obras no terminadas como los retablos de Santa Maria la Real o de Nuestra señora del Valle¹⁶⁸, las trazas encomendadas por el duque de Medina Sidonia, una *Sagrada cena* en mármol para el sagrario de la catedral, un atril y una figura de un navío, quizás una maqueta de la galera de don Juan de Austria¹⁶⁹. También narra como Vázquez *el joven* se hizo cargo de la cobranza de las deudas que se debían a su padre *quiere yr a hazer las cobranzas y seguir los pleitos de las dhas. deudas* y que si no las reclamara *el se perderían por questan en pueblos y partes muy rremotas y son deudas viejas y con pleitos y tiene mucha dificultad y costa en la cobranza e*

de granadillo que valdrían cada una a treinta ducados y muchos quadros y bufetes ...” así vemos que Velasco se dedicaba normalmente a estas labores en En LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Martínez Montañés hasta ...*op.cit.* Pág.151.

¹⁶⁵ PORRES BENAVIDES, Jesús Ángel: “Un retablo de Bautista Vázquez en el convento del Dulce nombre” en *actas del congreso del Centenario del Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla. Sevilla 2009.

¹⁶⁶ Ya en noviembre de este año comparecen Vázquez hijo e Isabel de Valdes “viuda del dicho bautista Vázquez” en Llerena, y el 12 de julio de este año declararon que “puede haber un mes poco mas o menos que fallecio” o sea que moriría a comienzos de junio de dicho año.

¹⁶⁷ Quizás referidas a las obras que hizo para la sala capitular.

¹⁶⁸ Muchas de estas obras no ultimadas se encargo su hijo de terminarlal, así como por ejemplo de realizar un Niño Jesus nuevo para la capilla del Prior de Llerena.

¹⁶⁹ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez....op. cit.* Pág 17.

yo (Isabel de Valdes) y los menores no tenemos otra persona ni posibilidad ni dineros ni hacienda para yr a entender en las dhas. cobranzas y pleitos¹⁷⁰.

1.5. ALGUNOS ASPECTOS COMO LA RELIGIOSIDAD DE BAUTISTA VÁZQUEZ

Como todo hombre de su tiempo, se supone que Juan Bautista Vázquez fue un hombre religioso. La profesión a la que se dedicó fundamentalmente, la imaginería y la retablistica, ayudó a su formación personal con profundos valores cristianos. Estos no solo de tipo cultural religioso, en los que tendría que conocer aspectos litúrgicos e iconográficos, sino también de tipo ascético.

Últimamente se ha conocido la existencia de movimientos religiosos en la España de mediados del XVI, una época marcada por la aparición de movimientos reformadores en la Iglesia, como respuesta en parte a los brotes independientes en la zona centroeuropea, pero también, como una época de cambio y un antropocentrismo humanista que quiere repensar la relación del hombre con su Creador.

En concreto, en Sevilla son conocidos los brotes erasmistas en la primera mitad del siglo, con focos especiales como el monasterio de san Isidoro del Campo, de monjes jerónimos, o la publicación de la llamada “Biblia del Oso”.

En Sevilla, a partir de mediados del XVI, donde coincidirán algunos hitos importantes para la vida religiosa de la ciudad, como la llegada de la Santa de Ávila para fundar convento, aparece un grupo o asociación denominado la “Congregación de la Granada”, un grupo que al parecer, tuvo sus comienzos en Lebrija y en Jerez de la Frontera, y después pasó a Sevilla. Influenciado por presupuestos algo rigurosos o incluso de tipo milenarista, tenían un espíritu evangélico propio que contemplaba la importancia de visiones y profecías¹⁷¹. Parece que uno de sus promotores fue el jesuita lebrijano Rodrigo Álvarez - confesor de Teresa de Ávila- ,aunque la fundación fue puesta en marcha por el sacerdote Gómez Camacho y después el famoso sacerdote con fama de santidad Hernando de Mata. Parece que no tuvo, a pesar de su nombre, una relación directa con la hermandad de la

¹⁷⁰ en CARRASCO GARCIA, Antonio: *Escultores, pintores y plateros...op.cit.* Pág.119.

¹⁷¹ Para saber más de este tema leer GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio: “La Congregación de la Granada, el Inmaculismo sevillano y los retratos realizados por Francisco Pacheco de tres de sus principales protagonistas: Miguel Cid, Bernardo de Toro y Mateo Vázquez de Leca” en *Atrio*, 15-16 (2009-2010) p. 47 – 72 y también el interesante trabajo de Antonio DOMINGUEZ ORTIZ: “La congregación de la Granada y la Inquisición de Sevilla” en el volumen de *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*, Sevilla,1983,págs.161-177.

Virgen de la Granada, para la cual había pintado Vázquez en 1568 la Virgen titular y por la cual cobro 24.000 mrs., sino únicamente que se reunían en su etapa sevillana en el Patio de los Naranjos cerca de la dicha capilla. Algunos de sus miembros fueron perseguidos como alumbrados¹⁷² y observados bajo la atenta mirada de los dominicos y por la propia inquisición.

Esta confraternidad en época de Rodrigo Álvarez estaba conformada por clérigos seculares, jesuitas, pero también artistas como el pintor Vasco Pereira, el bordador vihuelista y espadachín Pedro de Mesa o *Juan bautista Vázquez escultor*.

Esta mención a Vázquez, nos lleva a pensar en Vázquez “el viejo”, en sintonía con González Polvillo, pues entre los miembros de la confraternidad estaba Bartolomé García del Ojo, presbítero lebrijano y visitador de monjas del arzobispado hispalense¹⁷³.

El cronista jesuita Martín de Roa describe el discurrir de esta congregación, tan estrechamente ligada a algunos jesuitas y en concreto nos cuenta de los favores “especiales” recibidos por Rodrigo Álvarez. Roa afirma cómo una persona, estando en oración ante el Santísimo Sacramento, vio a Rodrigo Álvarez que bajaba del cielo escoltado por dos eclesiásticos y tras ellos un gran número de obispos, cardenales y sacerdotes *que entendió ser la jerarquía de la Iglesia*. El mismo orante tuvo otra visión muy extraña pues observó *en espíritu al Padre Eterno que derramaba sobre la cabeza del buen Padre unas aguas cristalinas y tenía él en las manos un vaso delante del pecho donde ellas se recogían y donde llegaban muchos a beber en ellas*¹⁷⁴. Juan del Salto, además de ampliar el relato de estas visiones, nos da a conocer quién fue el misterioso orante visionario: *la persona que vio esto fue Juan Baptista Vázquez, escultor*¹⁷⁵.

Como comenta González Polvillo, no nos puede dejar indiferentes esta cosmovisión del Padre Rodrigo Álvarez con la Trinidad por parte del escultor, una visión con una gran

¹⁷² Sobre este tema véase HUERGA, Álvaro: *Historia de los alumbrados (1570-1630)*. Madrid Fundacion Universitaria española, seminario Cisneros, 1994-1998, 4 vols.

¹⁷³ Esta relación nos llevaría a que *el Bautista Vázquez* discípulo de Rodrigo Álvarez, sea el Viejo, no obstante, el “mozo” también tuvo una relación de tipo artístico con el pintor Vasco Pereira. Vid SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *op. cit.*, pág. 209. Sin embargo, y como argumenta González, es llamativo la relación que tuvo Vázquez el Viejo con García del Ojo y en concreto con Lebrija, pues una hija suya profesara, con el nombre de Sor Juana Bautista, en el famoso convento de franciscanas concepcionistas de Lebrija, profesión que tuvo lugar el 3 de noviembre de 1586 y a la que asistió Hernando de Mata, así como los encargos que realizó Vázquez para Lebrija entre los que está el retablo de la Virgen de la Piña en la Iglesia de la Oliva o la atribución del Cristo de la Buena Muerte.

¹⁷⁴ ROA, M. *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús (1553-1662)*. Edición de A. MARTÍN e I. CARRASCO. Écija, 2005 [207r.].

¹⁷⁵ ARSI A[rchivum] R[omanum] S[ocietatis] I[esu]. Baetica, 25, Necrología I (1570-1648). *Idem*, fol. 37r.

carga iconográfica, para cuyo desglose tendría algo que ver su condición de artista y compositor de historias sagradas. El Padre Rodrigo Álvarez, asociado espiritualmente a Cristo y director espiritual de esta Congregación de la Granada, desciende del cielo con su hábito jesuítico, escoltado a su vez por un *sacerdote* y un *estudiante*, *sus espirituales hijos*. Sin duda una manera compositiva clásica a modo de trinidad terrenal, en la que se ve la continuidad de su labor apostólica. Esta visión tendría también un significado de renovación de la Iglesia que pretende la Congregación de la Granada que él dirige y de la que en ese momento es su director espiritual, de ahí ese acompañamiento jerárquico, *todas las hierarchias*, que en la visión se describe: cardenales, obispos, prelados y gentes de todos los estados que observan esta renovación de la Iglesia tal como dice la voz que sale del cielo: “no es luz nueva, sino aquella luz antigua de la primitiva iglesia”. La segunda visión de Juan Bautista Vázquez también alude a esa idea de *renovatio*, de reforma pues el mismísimo Dios Padre aparece renovando el bautismo de Rodrigo Álvarez¹⁷⁶.

Este aspecto sobre la *visión* de Vázquez nos lleva a pensar en Vázquez como un hombre fuertemente religioso, imbuido de la religiosidad de su tiempo y tocado por aspectos místicos que afectaron a otras personas coetaneas.

También, aunque fuera lo normal en la época, se preocupó en su testamento de que le dijeran misas por su alma¹⁷⁷ y así Jerónimo Hernández, muerto dos años antes, al inicio de su testamento hace una declaración de su fe, indica el sitio donde debe ser enterrado y entre las mandas están las de que ofrecieran una serie de misas por su alma¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Sera unos años mas tarde, en 1633 cuando esta visión, transmitida por los congregados y fijada en la memoria del cabeza ahora de la Congregación, Bernardo de Toro, va a ser nuevamente expresada en un lienzo que se conserva hoy en la iglesia de Santa María de Monserrat de los Españoles de Roma. Esta pintura procedía del antiguo hospital de Santiago de la misma ciudad y en el que Toro fue durante algunos años su administrador. Iconograficamente desarrolla el triunfo de la Inmaculada Concepción, fue realizado en 1633 por Luigi Primo Gentile por encargo de Bernardo de Toro, que ideó su disposición iconográfica con claras alusiones a la visión de Vázquez el Viejo. En esta visión se dispone la madre de Dios en su advocación de Inmaculada en la gloria, no olvidemos la gran promoción que junto a los Franciscanos hicieron los jesuitas a comienzos del XVII rodeada de ángeles y abajo en un plano terrenal se disponen eclesiásticos, religiosos y miembros de la vida civil que observan tan fastuoso acontecimiento. en GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio: “La Congregación de la Granada...*op.cit.* Pág.69.

¹⁷⁷ *Yten mdº que se digan por mi anima las treinta y tres missas de santo amador en el monasterio de nuestra señora de los rremedios ques de los descalzos del Carmen y se de por ello la limosna acostumbra..Yten mº que se digan quatro misas de anima en los altares previligiados de la capilla del obispo descalas y nustra señora de la vitoria en Triana en cada parte dos misas y se págue la limosna ques costumbre en* CARRASCO GARCIA, Antonio : *Escultores, pintores y plateros ...op.cit.*Pág.130

¹⁷⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: 1929, *Desde Jerónimo Hernández...op.cit.* pág .248.

CAPÍTULO II

ENCARGOS ARTÍSTICOS EN LA ÉPOCA DE BAUTISTA VÁZQUEZ: COMITENTES Y PRECIOS

En una época de prosperidad económica como a la que nos estamos refiriendo, los encargos surgen por todas partes para las obras mas diversas: arquitectura, escultura, pintura, rejería, platería, vidrieras, bordados, libros..., tanto en lo que respecta al estamento religioso como al civil.

Vamos a analizar la relación entre los comitentes —promotores o patrocinadores— y la obra de Bautista Vázquez. Igualmente estudiaremos los precios pagados por los mismos, en el contexto de las relaciones artísticas en el s. XVI.

2.1. LOS COMITENTES

2.1.1. COMITENTES ECLESIAÍSTICOS Y RELIGIOSOS

Frente a la crisis que sufrirá parte de la nobleza en el siglo XVI, el clero tanto secular como religioso prácticamente seguirá con los mismos ingresos, ya sea por sus encargos pastorales como por las rentas de las propiedades que tienen los conventos y algunos cargos eclesiásticos, así como los diezmos recibidos por el arzobispado y quienes de él dependen. En definitiva, el patronato religioso fue el motor principal que movía la actividad artística de los escultores y entalladores¹⁷⁹.

Los principales clientes de Juan Bautista Vázquez en el campo eclesiástico fueron los cabildos catedralicios, tanto en Toledo como en Sevilla, que ocuparon a un elevado número de artistas y que además fijaban la pauta en lo que refiere a artistas de moda. Aunque no fueron siempre sus principales clientes, es cierto que le encargarán obras hasta el final de sus días, como es el caso de la decoración de la Sala Capitular en Sevilla. Ésta fue, como explica el profesor Recio Mir, una empresa en la que el cabildo aunó esfuerzos para que estuvieran presentes los mejores artistas del momento, como Marcos Cabrera, Diego de Velasco o Diego de Pesquera¹⁸⁰. Otros artistas de renombre como Jerónimo Hernández trabajaran para el cabildo catedral¹⁸¹.

¹⁷⁹ PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*. Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial. Universidad de Valladolid. 2002. Pág. 18

¹⁸⁰ RECIO MIR, Álvaro: “Sacrum Senatum” las estancias capitulares de la catedral de Sevilla universidad de Sevilla. Fundación Focus Abengoa. 1999.

¹⁸¹ De hecho, cuando redacta testamento en 1586, declara *tengo al presente en mi casa muchas obras encargadas deste arzobispado por los muy ilustres señores provisoros que an sido y al presente es de la santa*

Tanto en Castilla como en Andalucía, parroquias y conventos se encontraban igualmente enfrascados en la reforma de sus instalaciones y en el embellecimiento de sus templos, por lo que no faltaron clientes eclesiásticos ni en la ciudad ni en el medio rural¹⁸². La parroquia rural solía ser el último eslabón en el patronato de la época, y para ellas se realizaron obras de menor calidad artística, pues lo importante a destacar era su funcionalidad religiosa y pedagógica. A veces, como comenta Parrado, puede haber excepciones si la parroquia contaba con algún tipo de protección por parte de algún personaje singular por ser patrón de la iglesia o porque quisiera tener alguna capilla. Tal es el caso de la iglesia mayor de Medina bajo la protección del duque homónimo.

Estos encargos se debían sobre todo a la ampliación de las parroquias, la ejecución de los retablos¹⁸³ y la confección de ornamentos y objetos litúrgicos. La mayoría de las obras son contratadas ante notario, en ellas se fija las condiciones entre el artista y los comitentes, de manera que no queden detalles ambiguos que puedan ser interpretados de manera libre por una u otra parte. Pero antes del contrato, sabemos que había una serie de deliberaciones en el seno de las parroquias o lugares donde dichas obras se realizaban. Habría que destacar el personaje privado que las encarga, quien generalmente solo tenía que pedir permiso a la institución a cambio, por lo general, de ayudar de alguna manera en el sostenimiento de ésta mediante una cantidad de dinero, rentas, dotar la capilla con ajuares litúrgicos, proveerlas de capellanes u otros¹⁸⁴. A veces, los patronos mueren antes de que se lleve a cabo el contrato de la obra y dejan albaceas que cumplan dicha misión, antes de dictar testamento, lo que suele ser frecuente en los sepulcros funerarios. En el de Antonio del Corro se hace cargo su sobrino homónimo, canónigo de la catedral que contratará con Vázquez el sepulcro de aquel.

Cuando es una parroquia¹⁸⁵ la que encarga una obra el proceso es mas largo. Ésta decide la necesidad de acometer una obra específica, para lo cual, los mayordomos encargados de la administración de dichas parroquias debían de contar con la licencia del Provisor del obispado. Éste se encargará de que las nuevas necesidades se realicen de

Yglesia mayor desta ciudad en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: 1929, *Desde Jerónimo Hernández...op.cit* pág 249.

¹⁸² Los grandes maestros, excepto Juni, como Berruguete, Bigarny, Siloé o Becerra evitaran trabajar para pequeñas parroquias o conventos, orientando sus trabajos para grandes monasterios o cabildos catedralicios.

¹⁸³ Debemos tener en cuenta durante el último tercio del siglo XVI y en el tercio inicial del siguiente la práctica totalidad de las parroquias dependientes del obispado sevillano renovaran sus antiguos retablos góticos en PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano... op. cit.* pág 12.

¹⁸⁴ PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleres... op. cit.* pág.140.

¹⁸⁵ Cuando eran las parroquias las que corrían con todos los gastos de la obra que querían contratar, acudían generalmente los mayordomos a las rentas del excusado para hacer frente a esta necesidad.

manera prudente y no se embarquen en proyectos demasiado arriesgados que no puedan después costear. Por lo tanto, una vez observado que estos proyectos se podían afrontar, se les daba el correspondiente permiso para llevar a cabo las contrataciones.

Muchas veces, sobre todo en pequeñas poblaciones, eran los visitantes apostólicos los que aconsejaban e incluso imponían el artista idóneo en cada caso. Una vez visitada *in situ* la parroquia o iglesia y confrontada su necesidad, tras un presupuesto inicial y unas trazas provisionales¹⁸⁶, se llevaba a cabo otra aprobación por parte del obispado. Aprobado este último requisito o bien se contrataba directamente o se sacaba a concurso o a subasta¹⁸⁷, con la puja que debía ser previamente publicitada convenientemente.

La costumbre de la subasta origina que, a veces, el maestro que hacía las trazas no fuera el ejecutor final, pues quizá en la puja se fue bajando el presupuesto y éste decidiera no realizarlo, porque el margen que le quedaba no le convenía para llevar a cabo satisfactoriamente la obra. Antes de iniciar la obra es normal que amigos o conocidos del artista hicieran una fianza¹⁸⁸, tranquilizando con su aval al cliente, y en el caso de no llevarse a cabo, el maestro estaba obligado a compensar a los que la habían promovido¹⁸⁹. Como ya comentamos, Juan Bautista Vázquez se relaciona en Sevilla con los artistas

¹⁸⁶ Que como se observa en la documentación se podían introducir luego modificaciones, así Vázquez en el retablo para Manzanilla “*encima a de ir un dios padre de medio rrelieve de medio querpo metido en unas nubes aunque no esta en la traca...*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág.91.

¹⁸⁷ Los procesos habituales para el encargo del retablo a partir de mediados del XVI eran la subasta, el concurso de trazas o la designación directa en PALOMERO PARAMO, Jesús: (A) *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560 –1629)* Sevilla 1981.pág. 13. En la subasta se hacían públicas las condiciones del encargo, se anunciaba la fecha y el lugar donde se realizaría dicha subasta mediante un pregón público. Llegado el día se leían nuevamente las condiciones en presencia de los maestros licitadores y se remataba la obra a la baja. El concurso de trazas era un procedimiento intermedio entre la contratación directa y la subasta. Aquí se hacían públicas las condiciones y se esperaba a que terminase el plazo propuesto, se estudiaban los proyectos para elegir uno, que, como explica Palomero, solía ser el que más hubiera convencido económica y estéticamente. En caso de ser encargos parroquiales el fallo solía corresponder al Maestro Mayor de la diócesis, el cual marcaba como es lógico la tendencia retablística o los artistas.

¹⁸⁸ A veces colegas de trabajo como: *e nos Luis de Montalban cantero vzo de seuilla en san lorenzo e juan martin escultor vzo desta ciudad en santa maria como sus fiadores e pricipales deudores* en el contrato del retablo de Medina Sidonia. Este Juan Martin posiblemente se tratara del escultor Juan Marín de origen veneciano con el que trabajó Vázquez en el facistol de la catedral sevillana. Recordemos que Juan Marin también hara de fiador en el retablo de San Mateo de Lucena junto a Juan de Zamora, su suegro y al pintor Ánton Perez. En el retablo de Santa María de Huéscar (Granada), pone de fiadores al maestro de cantería Fernando González, al platero Juan Rodríguez de Babia y al mercader Alejo López; en la escultura funeraria del sobrino del cardenal Siliceo para Villagarcía en donde dió como fiadores a Juan de Zamora y al escultor Miguel Adán o en Santa María de Utrera, Morel actúa de fiador de Vázquez. Gonzalo Vázquez *pintor de ymagineria* actua en la custodia de santa Olalla. En la galera de don Juan de Austria y quizás debido a su magnitud como encargo pone varios fiadores entre ellos el rejero Pedro Delgado, el yerno de este, Antón Pérez “pintor de imagineria” y Juan de Oviedo *que solia ser espadero* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág.98. Antonio de Alfian vuelve a parecer como fiador junto a Gaspar del Águila en el retablo mayor del retablo de San Pablo en *Idem.* Pág.116.

¹⁸⁹ Aunque solo se precisaba un fiador, no es extraño que esta cifra se elevase a dos, tres e, incluso cuatro.

locales, con los que algunas veces estaba emparentado, a los que sirve de fiador y perito¹⁹⁰. Esta relaciones tan fuertes con otros artistas, no va a ser una excepción en el medio artístico toledano o sevillano. Hernandez también aparecerá de fiador de colegas suyos e incluso el platero Francisco de Alfaro aparece de fiador suyo en el retablo de san Leandro de Sevilla¹⁹¹.

Vázquez trabaja en el medio rural, tanto en Sevilla como en la zona de Toledo, donde va actuar para una serie de pueblos dependientes del obispado toledano bajo el mecenazgo del cardenal Martínez Silíceo¹⁹².

El episcopado de Martínez Silíceo está marcado por algunas de las realizaciones más brillantes del Renacimiento español, sobre todo para la catedral primada. Entre otras, destacan el magno coro catedralicio, las rejas de la capilla mayor, los dos grandes púlpitos etc., que fueron encargadas por su antecesor Tavera y culminadas en su episcopado, realizadas por los mejores artistas del momento como Vigarny, Berruguete, Céspedes o Villalpando.

Vázquez en esta época realizará los retablos de Fuentelencina, Mondéjar, Auñón etc. Estas eran localidades del páramo alcarreño que entonces dependían de la mitra toledana. Igualmente realizó trabajos para el mismo Toledo, en la catedral, el colegio de Doncellas Nobles, el retablo de Santa Maria la Blanca y otras obras que se le atribuyen en parroquias e iglesias toledanas¹⁹³, todas bajo influencia directa del mitrado.

Cuando se traslada a Andalucía, trabajará para iglesias y parroquias locales donde dejará sus más importantes producciones en pueblos como Carmona, Lucena o Medina Sidonia, en los que realizará o culminarán espléndidos retablos mayores¹⁹⁴. También hará obras de menor calado para Écija, Jerez de la Frontera, Huelva, Manzanilla, Santa Olalla,

¹⁹⁰ Así vemos por ejemplo que Vázquez citado como “escultor de imaginería” en 1563 hace de fiador a Francisco de Carona, marmolero, para unas obras en los Alcázares consistentes en unas piezas de mármol como columnas con sus capiteles y basas en MARIN FIDALGO, Ana: *El alcazar de Sevilla bajo los Austrias*. Sevilla 1990 Pág. 752. Con este artífice realiza en dos años después el sagrario para la catedral de Sevilla en HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Arte y artistas del renacimiento en Sevilla” en *Documentos para la historia del arte en Sevilla*. Sevilla 1933 Vol.VI .pág. 73. También hace de fiador a su hijo Vázquez “el mozo”, como en el retablo de la villa de Moguer (Huelva) o en el monumento de la villa de Cañete.

¹⁹¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo Hernández...*op.cit*” pág 243.

¹⁹² Silíceo, nacido Juan Martínez del Guijo -decidió latinizar su segundo apellido durante su estancia en París según la moda imperante- fue un hombre de extracción popular campesina, natural de Villagarcía (Badajoz) donde nació en 1486. Hombre de gran inteligencia y hecho a sí mismo, estudió en París Filosofía y Teología. Conservador moderado, fue profesor en Salamanca y el rey Carlos V se fijó en el para designarlo preceptor del príncipe Felipe. Falleció a los setenta y un años en 1557. Entre sus fundaciones destaca el colegio de Nuestra Señora de los Infantes y el de Doncellas nobles (para el cual trabajo Vázquez) en GONZÁLVIZ RUIZ, Ramón: “el cardenal Silíceo” en *Infantes 450 años educando*. Toledo 2007. Pág.13-19.

¹⁹³ Como el retablo mayor de la iglesia de san Román o la Virgen con el Niño de la iglesia de Santo Tomás.

¹⁹⁴ Podemos decir también que se trata de tres retablos de gran envergadura, en tres localidades importantes, que sin llegar a ser capitales de provincia, disponían de más medios, al ser las iglesias mayores en su localidad.

Utrera, Sanlúcar la mayor, Lebrija o Guadalcanal, que en esta época formaban parte de la archidiócesis sevillana¹⁹⁵ y donde realizará tabernáculos, imágenes procesionales o incluso mobiliario litúrgico. Asimismo, realizará obras para iglesias de la propia ciudad de Sevilla como San Andrés, la Magdalena, San Pedro etc.

También el clero secular le hará encargos a título personal como el que hace el sobrino del inquisidor Del Corro para el mausoleo de éste destinado a San Vicente de la Barquera, que a su vez aparece junto a Antonio del Corral¹⁹⁶ en el contrato para el tabernáculo del sagrario de la catedral, o el encargo que le realiza Gonzalo de Valencia, albacea de Francisco Martínez Silíceo y cura de Villagarcía, para realizar una imagen del finado.

En el ámbito religioso estaban igualmente las órdenes religiosas. Podemos recordar que en 1579, el término jurídico hispalense contaba con 116 conventos y monasterios erigidos en sus límites, y al concluir el primer tercio del siglo XVII, la totalidad de las órdenes religiosas existentes en España tenían casa en la ciudad y en las principales ciudades de la diócesis.

Muchos de estos cenobios tenían un origen medieval, como los cartujos, gracias a los cuales arribará en Sevilla para la continuación del retablo que había dejado sin concluir Isidro de Villoldo. Éste es el mismo caso de los franciscanos para los cuales hace trabajos en su casa grande sevillana y en la provincia (Carmona) o en Jerez; los dominicos en el convento de San Pablo y en Jerez de la Frontera, y dominicas como las del monasterio de Santa Maria la Real.

Algunas de estas órdenes eran de nueva creación en la ciudad, como los jesuitas o carmelitas descalzos que llegaron a mediados del siglo XVI¹⁹⁷. Estos centros conventuales o monásticos van a experimentar una renovación artística derivada de ese espíritu postconciliar que se extiende por el territorio peninsular.

El sistema de realización de los trabajos seguía un modelo de contratación similar al de las parroquias, con un recorrido de consultas y aprobaciones en los que, en lugar del provisor o el visitador, estaban el provincial de cada orden y, en la propia comunidad, el

¹⁹⁵ Habría que tener en cuenta que la diócesis sevillana ocupaba en el XVI las actuales provincias de Sevilla y Huelva, la parte occidental de Cádiz y el valle malagueño de Antequera.

¹⁹⁶ Otro canónigo del cabildo de la catedral sevillana, que era además mayordomo de la fábrica de la iglesia.

¹⁹⁷ Es interesante observar cómo crece la población religiosa en la ciudad, sobre todo tras el decreto del Cardenal Cisneros de la obligatoriedad de llevar misioneros en las expediciones a América y, ser Sevilla el puerto de Indias. Esto ayudó a elevar el número de conventos y monasterios, dando por ejemplo pie, a que llegara a haber cinco centros conventuales por parte de órdenes como dominicos y franciscanos en el interior del casco urbano.

prior o abadesa que eran quienes tenían la última palabra; la tramitación era mucho más sencilla. Tanto si el retablo se encargaba directamente o se adjudicaba a través de la subasta o de un concurso, la comunidad apoderaba a un “diputado” o similar para que fuese el encargado de firmar el contrato y se responsabilizaba ante el escultor y el notario en nombre de la institución¹⁹⁸. El resultado fue, como explica Palomero, que este ímpetu renovador en los conventos particularmente sevillanos, hizo que las órdenes religiosas se convirtieran en el tercer cliente de la diócesis al contratar aproximadamente el 20% de los retablos escultóricos que están documentados entre 1560 y 1600.

Otros clientes dentro del estamento religioso fueron los inquisidores de Llerena donde declara haber realizado *la hechura de un crucifijo*¹⁹⁹, así como el inquisidor Antonio del Corro en Sevilla.

2.1.2. COMITENTES CIVILES

En el ámbito civil, el municipio era quien contrataba más número de artistas, sobre todo del ramo de la construcción, para las obras ciudadanas que se renovaron o hicieron de nuevo en este siglo, así como para las nuevas construcciones civiles que se van realizando: edificio del ayuntamiento, mataderos, cárceles, fuentes, puertas, plazas, etc.

En Sevilla, por ejemplo, en 1573 Diego de Postigo, mayordomo del Cabildo Civil sevillano, pagaba a Vázquez 333 ducados, correspondientes al primer tercio de los 1.000 *en que se me remato la talla del retablo que la ciudad hace en la capilla de la Sma. Trinidad*. En 1580 Vázquez se compromete con Gonzalo Pérez, en representación de la villa de Carmona, a realizar un túmulo para las honras fúnebres de doña Ana de Austria *conforme al modelo de túmulo que se hizo en la casa de la contratación desta Cibdad de Sevilla (...) que la traca della dio Geronimo Hernandez*²⁰⁰. Es interesante esta noticia, pues daría credibilidad a la atribución²⁰¹ de las ilustraciones del tratado de las honras fúnebres de Isabel de la Paz, esposa de Felipe II, existente en el Museo Cerralbo y la posibilidad de que se dedicase con normalidad a este tipo de diseños.

¹⁹⁸ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano... op. cit.* pág 17.

¹⁹⁹ CARRASCO GARCIA, Antonio: *Escultores, pintores y plateros...* pág. 128.

²⁰⁰ Véase DOCSA, IV, en LLEÓ CAÑAL, Vicente: Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano. Sevilla 1979. Reedición de 2012. CEEH. p.70. Las descripciones del realizado por Hernandez el año anterior nos dan idea de su grandeza: *La ciudad y su cabildo en brevísimo tiempo de once días hicieron fabricar el túmulo suntuosísimo, sobre cuyo pavimento se erigieron columnas que sustentaban maquina sublime...en* LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo Hernández...*op.cit* pág.237

²⁰¹ *FELIPE II, UN MONARCA Y SU ÉPOCA*: Catalogo de la Exposición. ficha catalográfica por Alfredo Morales. Madrid 1998. Pág.564

Otro sector muy importante en la promoción de obras artísticas es el de la nobleza. Ésta, según palabras de Fray Luis de León *era el estamento mas perjudicial de la vida española, porque al estar ocioso es capaz de engendrar graves daños y profundos males*²⁰².

La nobleza, como beneficiaria de las rentas que le daban sus posesiones o heredades, no escatimaba, en palabras de Palomero, la que sería su última morada en la tierra y, por lo tanto, va a patrocinar fundaciones en iglesias o construir capellanías donde enterrarse. De este modo, además de vivir la generosidad con estas fundaciones, recibían la concesión de indulgencias y la oración por sus almas. Esto se hacía la mayor parte de las veces en la recta final de la vida o se dejaba por expreso deseo indicado a sus albaceas²⁰³. No obstante, es significativa la queja de Santa Teresa de Ávila en Sevilla por el contraste entre una ciudad muy rica que se gastaba “menos aparejo de fundar”²⁰⁴.

La renovación ornamental en las capillas privadas fue fruto de un deseo de pervivencia social en la ciudad²⁰⁵. Las capillas serían reflejo de las devociones de sus patronos y de ellos mismos, representados algunas veces como figuras orantes o con los blasones familiares coronando el retablo²⁰⁶. En algunas ocasiones, más que promovidas por dichos nobles, eran frutos de mandas testamentarias que llevaban a la práctica sus herederos. Asimismo, el retablo cumplió también la función honorífica de dejar constancia a las generaciones futuras de la existencia efímera del donante, aspecto que, por ejemplo, ya en la Italia del siglo anterior había adquirido gran importancia: la del culto y glorificación del difunto. Por esto cobrará importancia la aparición de los donantes o las inscripciones²⁰⁷ en el banco del retablo. Los poderosos, desde el punto de vista social o económico, eligen a sus escultores en la medida de lo posible, según sus gustos artísticos o devocionales y también según sus posibilidades económicas que les permitan contar con artistas de reconocido prestigio.

Es interesante observar, como la alta nobleza sevillana va a recurrir con Vázquez. Así lo harán tanto la casa de Medinaceli, que le encargará en 1574 la lauda sepulcral de Per Afán III Enríquez de Ribera, duque de Alcalá de los Gazules, para el panteón de la familia en el Monasterio de la Cartuja sevillana, como la de Medina Sidonia por parte del VII duque

²⁰² PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano...* op. cit. pág 19

²⁰³ *Ídem...* Pág. 19.

²⁰⁴ *Ídem.* Pág.20.

²⁰⁵ Cfr. HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Diputación de Sevilla. Sevilla 2010. pág. 83.

²⁰⁶ *Ídem.* pág.95 y 84

²⁰⁷ Para este tema se puede consultar RECIO MIR, Álvaro: “Una visión de la escultura sevillana del Renacimiento a partir del genero del retrato” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. 2010.

don Alonso Pérez de Guzmán²⁰⁸, que le encarga obras para sus palacios de Sevilla y Sanlúcar de Barrameda²⁰⁹. La casa de Medina Sidonia contaba con grandes propiedades en el litoral atlántico, tras anexionarse el condado de Niebla, y figuraba a la cabeza de la nobleza titulada en la Baja Andalucía. Esta claro que Vázquez no monopoliza este sector, pues por ejemplo su discípulo y por algún tiempo contrincante, Jerónimo Hernández, trabajaba para los marqueses de Ayamonte, emparentados también con la casa de Bejar, promotores de muchas construcciones cenobiales y eclesiales, como el convento de Regina Angelorum en Sevilla²¹⁰.

No obstante, Vázquez también tuvo encargos de una nobleza menor, entre los que destacan la tumba de Fernando de Córdoba, clavero de Calatrava en Almagro, quien seguramente tendrá algo que ver en la contratación de Vázquez para el retablo inédito y desaparecido de Aldea del Rey²¹¹ (Madrid) o el marqués de Gibralfaro²¹².

Vázquez contó asimismo con clientes pertenecientes a otras clases sociales como la burguesía o los mercaderes más pudientes²¹³, empeñados principalmente en la reforma de sus casas, capillas o retablos para alguna iglesia y por supuesto sepulcros. Así, por ejemplo tendrá encargos de doña Isabel Dalbo para la iglesia de los Santos Mártires en Málaga, de Alonso de Barrionuevo en el retablo del convento de *rrecogidas*, de la viuda de Ruy Barba de Coronado, Francisca de Guzmán, que le encarga *un retablo para la capilla y enterramiento que tiene en la yglesia de San Andrés*²¹⁴, de Juan de Castañeda que le encarga la imagen de un crucificado inspirado en el de San Agustín y de Juan Gómez para

²⁰⁸ Conocido gracias a la labor investigadora de Fernando Cruz Isidoro en las publicaciones: “El belén de los Guzmanes de 1576: un portalejo de Juan Bautista Vázquez “El Viejo” y Gaspar Núñez Delgado”: Extracto de la conferencia, IV Encuentro Regional de Belenistas, Auditorio de la Merced, 14 de enero de 2006 y *Juan bautista Vázquez “el viejo” y Gaspar Núñez Delgado al servicio del VII duque de Medina Sidonia (1575-1576)* en Archivo Español de Arte. Volumen LXXXV N.º 339. Julio - septiembre 2012 Madrid. Es interesante saber que también trabajan otros artistas para la casa de Medina -Sidonia como Miguel Adán, que se le encarga el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo en Sanlúcar por don Alonso Pérez de Guzmán en 1592.

²⁰⁹ Así sabemos que en el testamento que redacta antes de morir declara que *se ocupo en hazer ciertas trancas que fue a hacer a sanlucar por mandado del duque de medina sidonia en que se ocupo quarenta días mas o menos* en CARRASCO GARCIA, Antonio: *Escultores, pintores y plateros*....Pág.133. Con lo cual sabemos que iba con cierta regularidad al palacio de Sanlúcar y que actuaba como asesor artístico de este.

²¹⁰ Doña Ana de Zuñiga, marquesa de Ayamonte, declara que su hijo tuvo que ausentarse a la Nueva España para gobernarla y que *dexo hordenado que jeronimo hernandez hiziesse el retablo porque por su horden e traca se abia hecho la portada del monasterio y dello quedo con entera satisfacion de su suficiencia* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo Hernández...*op.cit*” pág. 247.

²¹¹ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez*....*op. cit.* Pág. 50.

²¹² Pues en su testamento declara que le debe “*manuel machado como fiador del marques de jibraleon*” en CARRASCO GARCIA, Antonio: *Escultores, pintores y plateros*...pág. 128.

²¹³ Entre los que se encontraba la burguesía o el funcionariado.

²¹⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.*” pág.103.

su capilla del monasterio del Valle²¹⁵. Entre estos clientes abundaban los emigrantes establecidos en América, como Juan Núñez de Tapia²¹⁶, Pedro Uzedo del Águila, Diego Arias Atalaya, Jerónimo de Aliaga²¹⁷ o comerciantes que mantenían relaciones con distintas ciudades del nuevo continente, como Gil Vázquez o Miguel de Medrano, que actuarían como mediadores entre los comitentes y el artista.

El proceso de selección de artistas variaba según el estamento que los contrataba. Por lo general en el religioso, se hacía de manera directa a quien merecía confianza, aunque en algunos casos se producían subastas de obras de arte, como hemos señalado anteriormente. En el municipio, casi siempre se daban al mejor postor.

La adjudicación de una obra, por un sistema u otro, varió en pocos años. A finales del siglo XV y principios del XVI, cualquier persona, sin necesidad de pertenecer a un oficio artístico, podía optar y quedarse con una obra por un precio determinado, encargándose después de buscar quien la hiciese a su costa o misión, sin que el cliente tuviera ya que intervenir, salvo en el caso en que el resultado no se ajustase a las condiciones pactadas. Este sistema dio lugar a ciertos abusos, que conocemos por las denuncias realizadas en algunos casos por los fieles de una iglesia que no confiaban en los oficiales que las hacían, lo que obligaba a la mediación de los provisos o visitadores del obispado.

En otros casos, si la obra suponía la utilización de oficios diferentes, podía firmarse el contrato con uno de los artistas, que a su vez se responsabilizaba del resto de la obra. Esto era frecuente en la confección de retablos de talla y pintura, contratándose sólo con el pintor o con el entallador, que buscaba quien le parecía más adecuado para compartirlo. Por lo general, a partir de los años 40 del siglo XVI, estas prácticas fueron desapareciendo y las adjudicaciones, contratos y pagos se hacían a cada artista por lo que le competía²¹⁸. Hubo excepciones a esto, pues Vázquez llegó a contratar retablos enteros aunque tuvieran labores pictóricas.

²¹⁵ Este retablo debió de llevar una inmaculada y lo terminó su hijo “el mozo” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Martínez... *op. cit.* pág.147.

²¹⁶ Que morirá en uno de estos viajes y se tendrá que hacer cargo la viuda de Miguel de Medrano y albacea de Núñez y por lo tanto encargada de liquidar las deudas a Vázquez.

²¹⁷ Perteneciente a una importante familia limeña.

²¹⁸ RUIZ-AYUCAR Y ZURDO, María Jesús: *La primera generación ...op.cit.*Pág.59

2.2. EL PAPEL DE LOS COMITENTES EN LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS

A pesar de los numerosos trabajos aparecidos sobre todo en las tres últimas décadas que resaltan la importancia relativa de la temática profana, el arte español del siglo XVI fue casi en exclusiva religioso. Esto es de especial aplicación a la escultura. En palabras de Fernando Marías se trata de un *arte con función religiosa, devocional, votiva, catequizante, moralizante, doctrinal e incluso aunque para ello, no siempre tuviera que utilizar la temática sacra*²¹⁹.

La tradición medieval, sin duda, seguía influyendo, matizada por un nuevo marco de humanismo cristiano. *El Humanismo erasmista español, como todo pensamiento satélite del holandés, se preocupó de manera decisiva por el valor y la función concretos de la imagen sagrada; la pervivencia del pensamiento escolástico, por otra parte que neutralizó de forma muy importante la penetración del neoplatonismo, prolongó la vida de un aristotelismo que se renovarían a mediados de siglo, pero que mantendría unas ideas- basadas en su “Poética” –del decoro, la propiedad, la regla del arte, el valor doctrinal, el equilibrio clasicista, ideas que además se reforzarían dogmáticamente al referirse al arte doctrinal por naturaleza- o más bien por historia- : el religioso de la Contrarreforma Católica*²²⁰.

Ya antes del decreto tridentino de 1563 *sobre la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las Sagradas Imágenes*, son numerosos otros textos y testimonios que amparan esa idea, a pesar de la relativa escasez de textos de teoría artística en la España del momento. Por ejemplo Francisco de Holanda en 1548, en el capítulo VI de su libro “*De pintura antigua*” nos habla de la conveniencia de esas imágenes y escribe: *Y tuvo por bien la Santa Madre Iglesia que tuviésemos las Historias del testamento Viejo y las del Nuevo pintadas y esculpidas, y todas las otras memorias Sanctas para nuestra contemplación y doctrina; y no solamente tuvo por cosa muy Sancta que se pintasen las cosas Sanctas, mas las mesmas fabulas y transformaciones de los gentiles poetas ... para nuestra enseñanza e para ejemplo e declaración de la verdad y de la mentira, y para que supiésemos elegir e conocer la verdadera sabiduría de la Fe... y nosotros, en las obras que en la pintura ejercitamos y hacemos en el artificio de nuestros ingenios, ninguna otra cosa procuramos*

²¹⁹ MARÍAS, Fernando: “A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI” en Shearman, John: *Manierismo*. Xarait ediciones. Bilbao 1984. Pág. 20

²²⁰ *Idem*. pág. 20

*sino la verdadera y entera gloria y honra no nuestra sino del soberano Dios, que es maestro y enseñador nuestro*²²¹.

En este texto vemos la importancia de la pintura en las representaciones sacras, que va puntualizando el propio Francisco de Holanda a través de cinco nuevos capítulos “pedagógicos”: cuatro dedicado a las “imágenes Santas” y un quinto al “decoro” como propiedad formal²²².

Otros campos, como la arquitectura, nos dan testimonio de este tema. Así Francisco de Villalpando en su introducción a Serlio, señalaba la necesidad de variados conocimientos para *pintar o hazer de bulto las hystorias sagradas y poeticas sin desconcierto ni disonancia ninguna*²²³. Otro autor anónimo en un tratado de arquitectura conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, pone aún más empeño en su interés por las *ymagenes pintadas y esculpidas del templo*²²⁴, tanto como para prometer tocar el tema en un apartado posterior. Dicho autor comenta que el primordial ornamento del templo, y en el que se debe procurar mayor cuidado, es la imagen religiosa: dado que representa a Dios y a sus santos *es menester que los ojos y otros sentidos que nos divierten ellos mismos nos conviertan a Dios y a sus santos pues ellas (las imágenes) son las guías que tienen nuestra alma*²²⁵. Critica a aquellos que censuran, en el marco de la religión cristiana *hacer ídolos* y que *con amor de inventar cosas nuevas escandalizan la yglesia sin necesidad alguna*²²⁶. El autor expone que *estas imágenes de Dios y de sus Santos no se hacen para ser por si acatadas ni para que en ellas tengan a desconfianza alguna sino para que por ellas conozcamos algunas de las obras de Dios y los grandes hechos que por sus santos hicieron*.

Las historias sacras no son sino *historias visibles por do nuestra alma se mueve a acatamiento de aquellas que representa y solo son reprehensibles y enmendable por auctoridad de los que gobiernan al pueblo christiano*. En algún punto critica la superchería que se puede esconder tras las *imágenes de palo*, a las que algunas personas por *ganancia o devoción de las gentes*²²⁷ quieren aprovecharse, quitándole el auténtico sentido a la imagen como referente material de la divinidad para el creyente. A pesar de estos posibles inconvenientes, se debe recomendar el *puro uso de las ymagenes*, esto es, aquel con clara

²²¹ *Idem*. Pág. 22

²²² *Idem*. Pág. 22.

²²³ *Idem*. Pág. 22.

²²⁴ MARÍAS FRANCO, Fernando: *El siglo XVI: gótico y renacimiento*. Sílex ediciones, 1992. Pág. 64

²²⁵ *Idem*. Pág. 64

²²⁶ *Idem*. Pág. 64

²²⁷ MARÍAS FRANCO, Fernando: “El siglo XVI: gótico y renacimiento” en *Manual del arte español*. 2003. Sílex ediciones, pág. 438.

intención y función didáctica y ejemplificadora: *las ymagenes como principales partes del templo... como tales deven ser con grande admiración de los quales vieren que se pongan mayor acatamiento a lo que representan y el templo con ellas mayor dignidad*²²⁸.

En el fondo, la intención de este autor de mediados del XVI es clara, por un lado una defensa ortodoxa de las imágenes frente a las críticas de erasmistas y de iconoclastas reformados, pero también una crítica a la superchería que se estaba dando con algunas imágenes con fama de “milagreras” y de ejecución artesana a veces de carácter vestidero, encargadas por asociaciones y cofradías al margen de la autoridad eclesiástica. En segundo lugar la valoración de las imágenes como *Biblia pauperum*, medio de fomentar la piedad y el espíritu religioso y fórmula perfecta para catequizar y enseñar a un pueblo, todavía en su mayoría analfabeto. La lectura en los retablos de los ciclos generalmente iba de izquierda a derecha y de abajo arriba, con la excepción de la calle central (que tiene una lectura de abajo arriba) donde se alojaban las escenas mas importantes, por supuesto el sagrario²²⁹ y arriba Dios Padre que bendice a todos.

Por último, la necesidad de un control por parte de la autoridad eclesiástica en la realización de nuevas imágenes. Es significativo que a partir de mediados del XVI hay una destacada reducción del número de imágenes, otra de las cuestiones que se debatieron. Así lo dejó ver en Castilla el escultor y entallador Esteban Jamete cuando en 1557 fue acusado de rechazar la imagen religiosa, argumentando en su favor la conveniencia de disminuir el número de imágenes para evitar la confusión, pues estos parecían *nidos de ratones*²³⁰.

Efectivamente, la intelectualización y los valores ideológicos complejos y de iconografías variadas que había en otros ámbitos, como el italiano, no los vamos a encontrar en España²³¹. De hecho, se observa a veces cierta repetición de modelos que puede alcanzar una evidente monotonía en algunos medios artísticos. Sin embargo, hubo maestros que fueron portadores de novedades creativas, por lo que su prestigio personal les permitió pedir precios más altos al contar con una clientela con mayores posibilidades económicas o de inquietudes estéticas más desarrolladas. Así se desvincularon de las prácticas artesanas e

²²⁸ *Ídem*. Pág.438.

²²⁹ Así podemos ver que se hacía notar que en las trazas que había hecho Jerónimo Hernandez y Juan de Oviedo en el retablo de la iglesia de San Martín de Niebla dice “*no efa puesto el sagrario para el ssantisimo facramento en medio del retablo como efa mandado e afi conviene*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Retablos y esculturas de traza sevillana” en *Notas para la Historia del Arte*. Imprenta de Rodríguez, Jiménez y C^a. Sevilla, 1928. Pág.82.

²³⁰ HERRERA GARCIA, Francisco: “el Retablo Sevillano...” *op.cit.* pág. 313

²³¹ PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleres... op. cit.* pág. 18

incluso algunos alcanzaron el reconocimiento de hidalguía, igual que otros miembros de la judicatura, la enseñanza o el comercio.

Los repertorios iconográficos para representar los misterios, milagros y sucesos que protagonizaron Cristo y la Virgen en las diferentes fases de su vida, así como los atributos que debían portar los ángeles, santos, mártires o papas, según el decoro exigido tras la Contrarreforma, constituyeron una fuente importante para la representación de las imágenes. Además, como explica Palomero, para no caer en errores, que por ignorancia procediesen contra la moral o la veracidad del asunto tratado, el artista solía trabajar con material extra, suyo o facilitado por los comitentes, con historias y biografías acerca de las advocaciones particulares que tenía que representar²³². No faltarían en esta época las lecturas devotas y piadosas, libros de formación espiritual que ayudaban al imaginero para que fuera capaz de dotar a la imagen de “unción sagrada”. Esto es especialmente relevante en el caso de Vázquez, cuya espiritualidad conocemos, como congregante de “la Granada” y muy cercano a personas como el sacerdote jesuita Rodrigo Álvarez, que seguro le facilitaría material para su piedad personal.

2.2.1. INFLUENCIA DE LOS COMITENTES EN LA OBRA DE VAZQUEZ

Como ya hemos comentado, el mecenas más importante de Vázquez fue el cardenal Silíceo, el cual le encarga diferentes trabajos, como el ya mencionado retablo de Santa María la Blanca o la portada del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo, en el que representará a la Virgen con el Niño con un grupo de doncellas a un lado, el cardenal y un familiar al otro.

Otros importantes comitentes fueron las órdenes religiosas, como ya hemos señalado. Para los cartujos, y en concreto para la cartuja de las Cuevas de Sevilla, terminó el retablo que había dejado empezado Isidro de Villoldo, que actualmente no se conserva²³³.

²³² PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano... op. cit.* pág. 64

²³³ En este retablo Roque de Balduque y Pedro de Campaña *vieron las historias y hallaron las deficientes* que había dejado empezado Isidro de Villoldo. Estos junto a Hernán Ruiz y Pedro Becerril emitieron un informe con las rectificaciones que se debían de realizar. En este informe, es curioso cómo se dan una serie de recomendaciones en las historias sagradas y la iconografía propias como este detalle de tipo iconográfico “*se haga otro pauellon de medio relieve queste desbiado de la ymagen y se haga una jarra de azucenas*” en el que hacía referencia a la escena de la Anunciación, ese pabellón al que hace referencia era el típico dosel que se solía poner encima de la virgen y la jarra de azucenas un atributo normal en esta representación. Aparte se recomienda hacer figuras que están en primer plano en bulto redondo, y así alejar las figuras que están en segundo plano, para darle quizás sentido de perspectiva. Se describen pormenorizadamente los temas, y en “*la Ystoria de la visitación de sancta Isabel*” por ejemplo se aduce que la santa tiene “*dos dificultades, la una que es muy chica y la otra no estar bien hecha y es menester que se haga otra Ymagen...* con lo que además de las proporciones, se exigía una cierta dignidad en la representación de los santos. En el mismo pasaje continúa “*la ymagen de ntra señora se le abaje la barriga, según la discreción del maestro*”, pues se trataba de la Virgen

Sólo conocemos algunas escenas que se detallan en el contrato como la *Última Cena* o *San Bruno*, fundador de la orden y *San Juan Bautista*.

Para los franciscanos, una de las órdenes con más arraigo en Sevilla y su diócesis, realizó²³⁴ el desaparecido retablo de la iglesia de San Francisco de Carmona. Por la documentación sabemos que tenía un *Padre Eterno*, un *san Sebastián* y un *san Francisco*²³⁵, muy propio al ser la advocación del templo adyacente y el fundador de dicha orden respectivamente.

Por lo que respecta a los dominicos de San Pablo en Sevilla, sólo sabemos de su retablo mayor que tenía un *Calvario*, *la Visitación* y *la Conversión de San Pablo*²³⁶. Para dicha iglesia realizó igualmente el retablo de la Virgen del Rosario que incluía las imágenes de los santos Juanes, una figura de Dios Padre y encima la Visitación de la Virgen.

Para América, en donde franciscanos y dominicos tendrán mucha presencia sobre todo durante el XVI, realiza algunas obras. La otra orden mendicante, la de los dominicos o predicadores, demanda quizás más encargos a Vázquez que los franciscanos.

Para los dominicos de Lima, el repertorio iconográfico viene ampliamente descrito en el contrato: en el banco “una adoración de los magos”, “la matanza de los inocentes” y al otro lado la “Huida a Egipto” y los cuatro evangelistas “todo de medio relieve”. Sobre este banco estaban cuatro encasamientos u hornacinas con las imágenes de san Pedro Mártir y Santo Domingo y al otro lado San Vicente Ferrer y la de Santo Tomás de Aquino, todos santos de la orden. Para las dominicas de Santa María la Real de Sevilla, Bautista Vázquez en colaboración con Andrés de Ocampo²³⁷ hizo el retablo y la figura de San Juan

en estado de expectación. En algunas escenas como la *Oración en el Huerto* son mucho más explícitos y por ejemplo piden “*que se quite el peñasco y el árbol que esta detrás del cristo, de manera que el apóstol pueda llegar mas a la caja .para que aya lugar de revolverse los rostros hacia afuera y entonces abra lugar de retraer todo el cristo dentro en la caja, porque no parezca questa fuera*”. Otras recomendaciones que se hacen son de tipo estilístico “*que el cuerpo del cristo se haga mas delicado y el paño del braco ysquierdo lo enmiende a su voluntad*”, con lo que apela al sentido común y al buen hacer de Vázquez, recalcado con otras expresiones como “*y le pongan otro, que tenga mejor gracia y en su razón*”. En CUARTERO Y HUERTA, Baltasar: *Historia de la cartuja de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, y de su filial de Cazalla de la Sierra*. Turner Libros S.A. Madrid, 1988. Pág. 432.

²³⁴ También realiza las imágenes de Santa Justa y Rufina en el retablo de la Sma. Trinidad que estaba en el convento casa grande de Sevilla, aunque por encargo del Ayuntamiento.

²³⁵ La iglesia de San Francisco se conserva en ruinas, pero se conserva la iglesia adyacente de San Sebastián del siglo XVIII en MUÑOZ OREJÓN, Antonio: “Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII” *Documentos para la historia del arte en Sevilla*. Sevilla 1932 Vol. IV .pág. 64-66.

²³⁶ Sabemos este tema gracias a Pacheco que lo identifica indirectamente en PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda. Edit. Cátedra .pág. 500.

²³⁷ Un retablo que Vázquez el viejo dejó inconcluso debido a su fallecimiento. Sabemos que en 1590 Andrés de Ocampo convertido en tutor y curador de los hijos menores del anterior, quería cobrar la deuda aun impagada de dicho retablo “*conforme a la escriptura que paso ante el presente escribano en jueves 12 de febrero de 1587*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán” en *Notas para la Historia del Arte*. Imprenta de Rodríguez, Jiménez y C^a. Sevilla. 1932. Pág.89.

Evangelista “en el apocalipsi” y cuatro tableros de historias relativas al santo, la Trinidad²³⁸ y Santo Domingo y Santa Catalina de Siena, santos con la máxima devoción en la orden; tenemos que recordar la gran devoción que tenían los conventos femeninos a los santos Juanes²³⁹ y como el de Madre de Dios de Sevilla encarga a Jerónimo Hernandez la realización de estos retablos con dicha advocación.

Dentro de los promotores de encargos de iconografía sacra estarán los ayuntamientos que demandan obras como las patronas de Sevilla, Justa y Rufina, para la capilla de la Trinidad por el consistorio hispalense, o el san Pablo, patrón de la corporación astigitana, por el ecijano.

Como hemos señalado la mayoría de las representaciones iconográficas son neo-testamentarias o hagiográficas, en cambio, la temática del Antiguo Testamento es escasa, por lo menos en los retablos que conocemos.

Asimismo, muchos de los encargos de tipo religiosos son realizados por particulares, quienes generalmente piden esculturas o retablos de pequeño tamaño que irían en las capillas que poseen en iglesias o incluso en sus domicilios, como imágenes de devoción particular.

Imágenes como el *Cristo de Burgos* de la iglesia de San Pedro en Sevilla, que recordemos tenía que inspirarse en el del convento de San Agustín de la misma ciudad y que a su vez se basaba en el de la catedral de Burgos, es encargo de un particular, Juan de Castañeda. Asimismo, la viuda de Ruy Barba le encarga la iconografía poco frecuente de un Cristo de humildad y paciencia.

Para el VII duque de Medina Sidonia, don Alonso Pérez de Guzmán, realiza cinco imágenes en colaboración con Gaspar Núñez Delgado. No sabemos con certeza el programa total, aunque intuimos alguna imagen que pudo pertenecer a dicho ciclo como los “*Santos Juanes, Bautista y Evangelista*”, la hechura y dorado de un *Christo a la coluna* y un *San Pedro*²⁴⁰. También realizó un Belén para su palacio.

²³⁸ Aquí especialmente se detiene en comentarios de tipo iconográfico como “*en el redondo alto del retablo a destar la trinidad y el padre con una corona en la mano y el hijo con una palma y a los pies una silla vacía*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.*” pág. 115.

²³⁹ Para saber más se puede leer el capítulo “los Santos Juanes” en la tesis doctoral inédita de José Luis Requena Bravo de la Laguna: *Princeps monachorum: arte e iconografía de San Juan Bautista en los siglos del barroco hispano*.

²⁴⁰ Que recientemente Cruz Isidoro ha identificado en “Juan Bautista Vázquez “el viejo” y Gaspar Núñez Delgado al servicio del VII duque de Medina Sidonia (1575-1576)” en *Archivo Español de Arte*. Volumen LXXXV N.º 339. Julio - septiembre 2012 Madrid.

Para Gil Vázquez, un comerciante que trabaja con América, realiza el retablo con el calvario de la capilla de los Mancipe. Con Miguel Gerónimo, vecino de Tunja, contrata la realización “*de dos hechuras de xros de madera de seis palmos uno de reurreccion y otro crucificado los quales ambos a dos hemos fecho*”²⁴¹. Para Méjico, por encargo de Diego Arias Atalaya, realiza una imagen de Nuestra Señora de las Angustias, mientras que en el Perú para Jerónimo de Aliaga, vecino de Lima, labra una escultura de San Gerónimo, su santo homónimo²⁴² y para Marcos de Mendiola, vecino de San Francisco de Quito una imagen de la Virgen con el niño²⁴³ y un retablo con santa Lucía, encargado en 1585.

También trabaja para la capilla propiedad de Juan Gómez en Sevilla, cuyo retablo fue terminado por el hijo de Vázquez y que sabemos estaba presidido por una escultura de la Inmaculada.

Aunque tienen relación con la temática sacra por el contexto donde van ubicados y por su lenguaje escatológico²⁴⁴, entre los encargos de temática profana podemos destacar los sepulcros y las figuras de los finados. En su etapa castellana realizará el sepulcro de don Fernando de Córdoba, clauero de Calatrava, y en Sevilla el sepulcro de Antonio del Corro para San Vicente de la Barquera (Santander), así como el de don Francisco Martínez Silíceo, sobrino del cardenal, en Villagarcía (Badajoz). Entre los comitentes civiles y aristócratas está la lauda sepulcral de Per Afán III Enríquez de Ribera.

Otras labores de temática profana, encargadas por el consistorio hispalense, son las fuentes de la Alameda, en las que trabaja junto a otros artistas desarrollando una temática de tipo mitológico. También se le atribuyen algunos encargos para el exorno de edificios civiles como escudos heráldicos.

De temática profana y quizás más singular, porque fue un encargo real, sería la decoración de la galera de Don Juan de Austria (1569) en la que participó gracias a su amigo

²⁴¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág.112.

²⁴² Es interesante las descripciones iconográficas que se hacen sobre esta imagen, muy exhaustivas “*con su crucifijo y león y calabaca del tamaño y forma y hechura e postura de un san geronimo que esta en la iglesia de san geronimo extramuros destaa ciudad que no a de tener mas diferencia sino solo ser el uno de barro y este que tengo de hazer de madera y mas a de tener un tronco de altura de una bara y de grueso de una muñeca dado de verde y con sus gajos del mismo árbol con las cortaduras doradas*”. La imagen a la que hace referencia es la muy ponderada obra de Torrigiano del mismo tema, de terracota y que fue muy imitada desde antiguo como vemos. Es interesante la descripción de la caja donde haría el viaje “*de buena madera de pino*”, con lo que también vemos que su preocupación en la conservación preventiva en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág. 113.

²⁴³ La virgen tendría “el rostro muy hermoso y graue y alegre, con un niño en brazos que sea lindo y muy alegre, y el rostro de la ymagen inclinado a mirar todas partes”.

²⁴⁴ Aunque pudiera llevar temas mitológicos o profanos, su función aparte de proyectar la grandeza y virtudes del finado es desarrollar conceptos del paso al *más allá* desde una perspectiva cristiana centrada en la idea de la salvación.

Juan de Mal Lara, que fue el que ideó el programa iconográfico, que contenía imágenes de tipo mitológico y emblemático.

También gracias a su amistad con Mal Lara²⁴⁵ hace algunos grabados para sus libros como *In aphtonii progymn o Scholia su Philosophia Vulgaris*, en donde crea algunas ilustraciones con diseños arquitectónicos que contienen motivos heráldicos, imágenes o paisajes. En el primero de estos libros realizara el retrato de éste.

Una obra que se le atribuye es el tratado de las honras fúnebres de Isabel de la Paz. Se trata de una pieza manuscrita que viene acompañada de 39 dibujos a tinta, entre los que se incluye el correspondiente a la portada, el único iluminado. Realmente es un catálogo de modelos, quizás para después realizarse en arquitecturas efímeras, que vienen a describir las virtudes de la difunta incluyendo un repertorio de imágenes alegóricas y emblemáticas.

2.3. MODELOS ICONOGRÁFICOS EN LA OBRA DE BAUTISTA VÁZQUEZ.

Por lo que refiere al tipo de modelos iconográficos más demandados a Bautista Vázquez por los comitentes, podemos decir que éste realizó modelos sacros, o de iconografía sacra, en su mayoría²⁴⁶, aunque también realizó alguna iconografía de tipo profano²⁴⁷.

Como ya hemos comentado, su principal comitente fue la Iglesia y dentro de ésta las parroquias o iglesias locales. Como ya señalamos, después de que el provisor o visitador del obispado diesen el visto bueno para la ejecución de los proyectos, se convocaba a los artistas que, aparte de presentar un presupuesto, acomodaban la traza al espacio previsto. El maestro podía hacer dibujos de la iconografía que previamente se había pensado.

Los proyectos iconográficos más complejos son los que se desarrollan en los retablos mayores y claramente los tres retablos más importantes son los de Santa María de Carmona, San Mateo de Lucena y Santa María la Mayor de Medina Sidonia²⁴⁸. Los tres

²⁴⁵ Juan de Mal Lara (1524-1571) es, sin duda, otra personalidad muy ilustrada comparable a Pacheco. Este sevillano se formó en Salamanca y Barcelona y a su vuelta abrió un estudio de gramática y latinidad, formando a numerosos poetas. Reunió además a un grupo de amigos que fueron el germen de su academia literaria. Autor prolífico, encontrando en su producción, además de obras gramaticales *la Philosophia Vulgaris* que el propio Vázquez decoró.

²⁴⁶ En su mayoría como veremos también, de tipo escultórico y dentro de esta modalidad en soporte lúneo.

²⁴⁷ Mínima como el resto de la escultura que se hace en España en esos momentos y se refería fundamentalmente a decoraciones de edificios, tallas decorativas en arquitectura, o en alguna celebración festiva en donde se realiza con materiales de tipo efímero.

²⁴⁸ Para profundizar más se puede leer el proyecto de investigación *Juan Bautista Vázquez "el Viejo" en los retablos de Lucena, Medina-Sidonia y Carmona*, donde desarrollé los temas iconográficos tratados en los retablos de una manera profunda.

tienen un desarrollo iconográfico similar, con un hilo narrativo cristífero y mariano, aunque con sus especificidades. Por ejemplo, en el de Medina todavía aparecen temas iconográficos de claro sabor medieval y apócrifo: *la Presentación de la Virgen en el Templo, el abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada o la Dormición de la Virgen*, que no aparecen en los otros.

Los tres presentan numerosos temas comunes y esenciales de la Historia de la Salvación: la Anunciación, el Nacimiento y vida pública y Pasión de Cristo, y por supuesto el ciclo glorioso que incluye la Resurrección y los acontecimientos posteriores como la Ascensión y Pentecostés.

Igualmente, los tres tienen en su calle central un relieve dedicado a la Asunción de la Virgen. Esto se explica por el desarrollo que tiene el tema en la época²⁴⁹, además de por ser la titular del templo en Medina y Carmona, al igual que la mayoría de parroquias mayores de las diócesis de la zona. El de Medina adicionalmente incluye temas específicos de la vida de la Virgen.

En el de Lucena, aparte de las escenas de la vida de Cristo, aparecen una serie de figuras fundamentales en la Iglesia, que quedaban claramente potenciadas en el Concilio de Trento, como son las figuras de Apóstoles, en especial en las de Pedro y Pablo como pilares de la Iglesia y de su romanidad, y los evangelistas, estratégicamente colocados en el banco del retablo como sillares y biógrafos de la historiografía de Cristo.

También aparecen santo Domingo y san Francisco -otra pareja habitual en la iconografía moderna, fundadores de las órdenes mendicantes- o las Virtudes teologales que están en el ático del retablo, Fe y Esperanza, así como los profetas que precedieron a Cristo.

Dentro de los temas comunes en los tres retablos estarían las siguientes: *la Anunciación, el Nacimiento, Epifanía o Adoración de los Magos, la Oración en el huerto, el Prendimiento, Resurrección, Asunción de la Virgen* y por supuesto *el Calvario* y Dios Padre bendiciendo, que en los tres retablos los remata.

En segundo lugar los temas que al menos se repiten en dos retablos son las siguientes: *La Circuncisión* (en Medina y Carmona), *la Huida a Egipto* (en Carmona y Lucena) *Jesús ante los doctores* (en Carmona y Lucena), *La última Cena* (en Carmona y Lucena), *la Oración en el Huerto* (en Carmona y Lucena), *Ecce-Homo* (en Medina y Lucena), *la Flagelación* (en Medina y Carmona), *Calle de la Amargura o Jesús camino del*

²⁴⁹ Vease al respecto MORENO CUADRO, Fernando: *El crucero de la catedral de Córdoba. Estudio iconográfico e iconológico*. Monográfico de *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. XVI, nº. 31, Primer semestre de 2007, Fundación Universitaria Española. Madrid, 2007

Calvario (en Medina y Carmona), *Descendimiento* (en Medina y Lucena), *la Piedad* (en Medina y Lucena), *Ascensión* (en Medina y Carmona), *Pentecostés* (en Medina y Lucena) y *la Coronación de La Virgen* (en Medina y Carmona).

Por último, los temas que sólo aparecen en un retablo son los siguientes: la *Virgen sedente con Jesús en su regazo* (Carmona), la “*Tota Pulchra*”, la *Sagrada familia de la Virgen*, la *Presentación de Maria en el templo*, la *Dormición de la Virgen* y el “*Noli me tangere*” (Medina-Sidonia) y el *Bautismo de Cristo* (Lucena).

Aparte de las mencionadas escenas, aparecen en el banco del retablo algunas figuras aisladas, entre las que destacan, san Gerónimo, san Agustín, san Gregorio y san Ambrosio que comparten Carmona y Medina Sidonia²⁵⁰, en esta última en pequeño formato. En Lucena, en cambio, se incluyen los relieves de los evangelistas, profetas, virtudes y los dos santos fundadores de las ordenes mendicantes, santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís.

En otros retablos, junto a los temas ya mencionados de tipo cristífero y mariano, Vázquez realizará obras de contenido hagiográfico, entre las que destacan las figuras de los apóstoles, en especial Pedro y Pablo, y los evangelistas, que suelen representarse en el banco del retablo.

Dentro de los retablos realizados para iglesias castellanas destacan el de Almonacid (*Abrazo ante la puerta dorada*, *Asunción*, *Virgen con el Niño* y *Calvario*), Mondéjar (*Magdalena titular*, *Virgen con el Niño*, *Calvario* y *Dios Padre*) y Santa María la Blanca de Toledo (*Adoración de los Reyes* y *Huida a Egipto*).

Ya en Andalucía, recibió encargos para realizar la escultura o relieves de retablos entre los que destaca el de San Marcos en Jerez de la Frontera, del que conservamos la imagen de su titular y las escenas de *Abrazo ante la puerta dorada*²⁵¹ y de la *Sagrada Familia itinerante*, aunque haya desaparecido la estructura anterior²⁵². Igualmente el retablo mayor de la iglesia de la Magdalena en Sevilla, del que sólo conservamos una Madonna conocida como la *Virgen de las Fiebres*. También realizó retablos de menor tamaño, por tanto con un volumen de relieves e imágenes más pequeño, como el de Nuestra Señora de la Piña para Lebrija. Destacan también imágenes exentas como el crucificado que realiza para la iglesia de San Eustaquio de Sanlúcar la Mayor o el *Cristo de Burgos* en Sevilla.

²⁵⁰ Estas se deben a Nufro de Ortega y a Roque Balduque respectivamente en PORRES BENAVIDES, Jesús Ángel: “El Retablo de Santa María de Medina-Sidonia” en *las Actas de las IV Jornadas de primavera del Puerto de Santa María: “La conservación de retablos: conservación, difusión y catalogación”*. Pág. 537-542.

²⁵¹ De claro sabor anteconciliar trentino.

²⁵² Este era de tipo pictórico aunque incluía esculturas y relieves. Las pinturas están embutidas en el actual retablo barroco.

Del desaparecido retablo de Guadalcanal, conocemos algunos de los temas representados como “*la salutación de ntra. señora*”, o sea una *Anunciación*, y un “*Dios padre metido en unas nubes rrodeado de serafines*”.

También tenemos temas iconográficos realizados en soportes diferentes, como la custodia de madera para Santa Olalla (Huelva), que debió incluir una figura de la Fe, así como Cristo resucitado y alrededor “*seis niños*”, o unas andas para la iglesia de Consolación de Utrera, en cuyo contrato se especificaba el encargo de una *ymagen de la Birgen en pie*²⁵³.

Un apartado muy importante es el de los encargos realizados por los cabildos catedralicios bajo la dirección del obispo de cada diócesis. Así, para la catedral de Toledo realiza el grupo de la Anunciación de la puerta del Reloj y en la catedral de Sevilla contratará algunos relieves para las alas del retablo mayor que se estaba finalizando, las historias de la “*Creación de Adán y Eva*”, “*La expulsión del paraíso*” y “*la Huida a Egipto*”, el grupo de los evangelistas y el Crucificado, y la Virgen para el templete en el facistol del coro o las figuras de los apóstoles para el tenebrario.

Vázquez trabajó²⁵⁴ junto a otros artistas en los relieves del Antecabildo que se estaba decorando entonces, de ellos parece que son de su mano *la sabiduría servida por las buenas artes* y *Los vicios acechando a la virtud o Concilio de los vicios*. También trabajó en la decoración e hizo algunos relieves de la Sala Capitular como la *Asunción de la Virgen* y la *Alegoría del Cordero Místico*. La Sala Capitular y la que le precede (Antecabildo) tienen un amplio programa iconográfico realizado por un personaje erudito²⁵⁵, el licenciado don Francisco Pacheco²⁵⁶. Aunque todavía por documentar, parece que fue él quien elaboró el

²⁵³ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág.116.

²⁵⁴ En piedra y morteros cementicios.

²⁵⁵ Este programa iconográfico de gran complejidad esta estudiado profundamente en RECIO MIR, Álvaro: “*Sacrum Senatum*” *las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Universidad de Sevilla. Fundación Focus Abengoa 1999.

²⁵⁶ Sobre este canónigo ver mas en RECIO MIR, Álvaro: “*Sacrum Senatum*. ...*op.cit.* págs. 320-340. A este personaje también se le atribuye el título de la reina Isabel de Valois y por tanto el manuscrito que se conserva en el museo Cerralbo, cuyos dibujos se atribuyen a Vázquez. De él, si es seguro, el programa del título de Ana de Austria en 1580 y el de la custodia de Arfe.

El programa iconográfico del Antecabildo hace especialmente hincapié en las obras y en la palabra. Las obras auténticas protagonistas de estos muros que aparecen en contraposición, así la bondad de Moisés guiando a los judíos, se opone a la actuación de Aman que intenta acabar con Mardoqueo y los israelitas, el final de ambos personajes y la actuación divina en un sentido u otro; de igual forma se pueden oponer *Pentecostés* con *la Torre de Babel* o *la ramera* y *Jesús entre los doctores*.

La palabra también tiene un papel esencial y estaría representada por los Evangelistas que aparecen escribiendo. El profesor Recio ve en esta sala una propuesta completa de ascesis cristiana en la que las obras tienen un papel esencial y donde dios interviene de forma severa en la historia de los hombres, pero a la vez se muestra solícito como padre.

modelo del Giraldillo, que a su vez diseñó el pintor Luis de Vargas y que se pudo basar en un grabado de Palas Atenea realizado por Marco Antonio Raimondi.

Vázquez realizó igualmente obras como la *Virgen de la Granada* para la capilla de la misma advocación del Patio de los Naranjos de la catedral sevillana, pintada sobre tabla.

2.3.1. ALGUNOS MODELOS ICONOGRÁFICOS

CRUCIFICADOS

Tenemos que partir de la base de que el modelo cristífero que *inventa* Vázquez, no nace de la nada. En la zona abulense habría que partir de las novedades iconográficas que ya recogen escultores como Isidro de Villoldo, en su calvario de la capilla de san Bernabé o el que se le atribuye por Parrado en la ermita de San Segundo de Ávila y, aunque más remotos, las novedades iconográficas que muestran Juan de Valmaseda en la zona de Palencia, o Alonso de Berruguete y Juan Rodríguez, en el ático del retablo del Parral. En la zona de Ávila, a su vez, podemos hablar de algunos cristos, que comparten características de esta segunda mitad de siglo, la mayoría de los cuales no conserva la policromía original.



El primero de ellos está en la iglesia de Santiago de Ávila (Fig.1) y es una obra de tamaño menor del natural²⁵⁷, muy corpulento y con la anatomía bastante marcada. Comparte algunas características de Vázquez, como el sudario ceñido y pequeño, la cabeza que se inclina delicadamente hacia la derecha y adelante, la barba bífida y la boca entre abierta. La actual repolicromía desfigura la contemplación adecuada de la obra.

Fig.1: *Crucificado*. Iglesia de Santiago (Ávila).

La iconografía de la sala capitular es la culminación de todo el programa del Cabildo. El programa es aquí más complejo que en el Antecabildo. Destacan en primer lugar los ocho grandes relieves, en los que priman los asuntos apocalípticos y que articulan el programa. Anuncian el castigo de Dios y tienen un carácter premonitorio, profetizando el fin del mundo. Entre ellos y con carácter secundario aparecen los relieves menores y las virtudes. en RECIO MIR, Álvaro: *"Sacrum Senatum. ...op.cit.* págs. 347-415.

²⁵⁷ Es interesante como en una de las capillas de dicha iglesia se encuentra un calvario de tamaño natural repolicromado en el XIX, que al menos la virgen comparte similitudes con obras de la época de Vázquez



Fig.2: *Crucificado.* Ermita de la Virgen de Sonsoles (Ávila).

El siguiente crucificado (Fig.2) también está repolicromado y se encuentra en la ermita de la Virgen de Sonsoles, cercana a Ávila. Aunque de tamaño académico, y quizás menos corpulento que el anterior, comparte características con la obra de Vázquez y las facciones del rostro se encuentran más dulcificadas. También tiene un pequeño sudario que es típico de esta época. El último crucificado se encuentra en una capilla interior del monasterio de Santo Tomás de Ávila (Fig.3). Esta obra, también de dimensiones reducidas, ha perdido la policromía con las modas imperantes en el siglo XX y se muestra en “blanco”.

Al llegar a Toledo asimilará formas de los escultores de allí y en concreto de los que tiene más cercanos, como Nicolás de Vergara, autor del crucificado de hacia 1560 para la catedral de Toledo que se perdió en la última contienda.

Al llegar a Sevilla se encontrará con los modelos cristíferos que habían desarrollado sobre todo dos artistas, Jorge Fernández y Roque de Balduque. Jorge Fernández Alemán²⁵⁸ en los crucificados de San Felipe de Carmona y el de la parroquia de la Oliva de Lebrija²⁵⁹ hace unos prototipos que responden a la tradición hispano flamenca imperante en la ciudad. Estas influencias también fueron importadas por artistas como Pedro Millán o Mercadante

de Bretaña. Es de observar que todavía tienen una impronta gótica, que se manifiesta por ejemplo en sus rodillas poco flexionadas y presentan por tanto una actitud algo rígida y poco naturalista en la mayoría de los casos, aunque se observa el conocimiento de la anatomía. El paño de pureza, de efecto goticista, tiene unos planos rígidos y aplomados. Sus crucificados tienen unas cabezas y coronas de espinas en nudo de ochos muy prototípicas, que los identifican²⁶⁰.



Fig.3: *Crucificado.* Monasterio de Santo Tomas (Ávila).

²⁵⁸ Escultor que trabaja en el primer cuarto del siglo XVI, hermano de Alejo Fernández.

²⁵⁹ Otro crucificado que ponemos en la órbita de este autor es el que se encuentra en la actualidad en el convento de santa María la Real de Bormujos procedente del antiguo convento sevillano en los años 70 en la calle san Vicente de Sevilla, actualmente de Santo Tomás.

Balduque con sus crucificados muestra una fuerte intensidad dramática, aunque ya se



desvincula de ese fuerte apego goticista que impregnaron las creaciones de Fernández, la configuración de sus cristos, muy delgados y planos, que no terminan de tender hacia el realismo. Sus sudarios son todavía unos lienzos muy plegados y la lazada, con mucho volumen, suele curvarse hacia el exterior. Como ejemplos, podemos citar el Cristo de la Vera Cruz de Alcalá del Río, el de Lebrija (Fig.4) o el del calvario de Medina –Sidonia.

Fig.4: Cristo de la Veracruz. Lebrija (Sevilla).

Para Hernández Díaz en el último tercio del siglo XVI, el crucificado del bajo renacimiento, es un Cristo –símbolo: apolíneo, mayestático, clavado en la cruz plana– trono y no patíbulo – mediante tres clavos, el sudario se simplifica en paño de pureza; escasamente cruento, expresión del Dios hombre, es la versión manierista del Cristo majestad de la Alta Edad Media²⁶¹.

Se caracterizaban por su serenidad y la ausencia de rasgos excesivamente cruentos, respondiendo así al concepto idealista, platonizante y místico de este siglo. Es un momento clave para la evolución de la escultura andaluza en general y para el tema de la crucifixión en particular, pues se trata de una época puente entre el clasicismo renacentista y lo que habría de ser el realismo barroco²⁶².

De los numerosos crucificados atribuidos a Vázquez que se reparten por la geografía española²⁶³, especialmente en la andaluza, y considerando también que exportó a América algunos, como el de Tunja, sólo algunos están documentados y se pueden atribuir con seguridad al maestro.

²⁶⁰ Es interesante ver las últimas investigaciones acerca de este autor y los crucificados por Fernando de la Villa Nogales y Juan Carlos Castro. También el artículo “el crucificado de la hermandad de la Amargura de Carmona, obra de Jorge Fernández Alemán” de DE LA VILLA NOGALES Fernando, Y MIRA CABALLOS, Esteban en *Atrio* num.5. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla 1993 pág. 7-13. o “un nuevo crucificado documentado de Jorge Fernández Alemán” de este último autor.

²⁶¹ HERNANDEZ DÍAZ, J: *La escultura andaluza del siglo XVII*. Summa artis. XXVI. Madrid, 1982.Pág.16.

²⁶² RAYA RAYA, M^aA.: “Crucificados andaluces en el siglo XVI” en “*Y murió en la Cruz*” exposición en Córdoba y Sevilla 2001- 2002. Publicaciones obra social y cultural Cajasur, Córdoba 2001.Pág. 105.

²⁶³ Ver también PORRES BENAVIDES, Jesús: “Los crucificados en la obra de Juan Bautista Vázquez “el Viejo” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*. Núm. 645. 2012 Sevilla. Pág.802-807.

Documentado está, por ejemplo, el impresionante crucificado del Calvario del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Carmona. Obra de buena factura y correcta composición, presenta el tipo de sudario que muestran otras obras de Vázquez (Fig.5)



Figs.5 y 6: *Crucificado del Calvario de Carmona y del templo de la Cruz del Campo, Sevilla.*

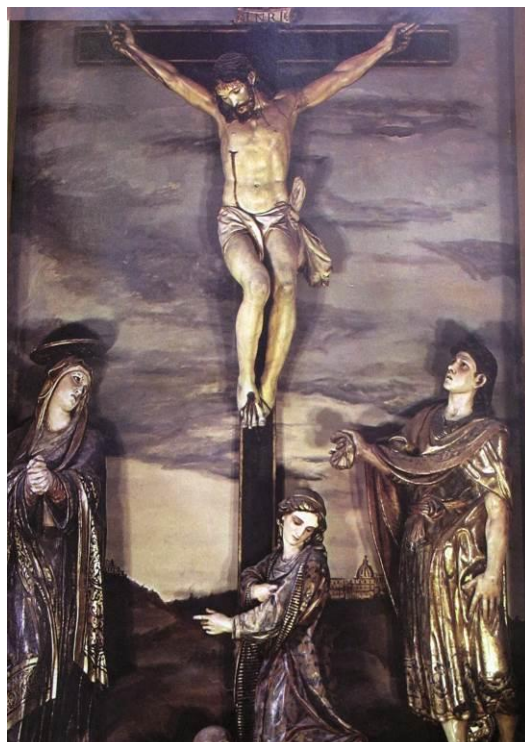
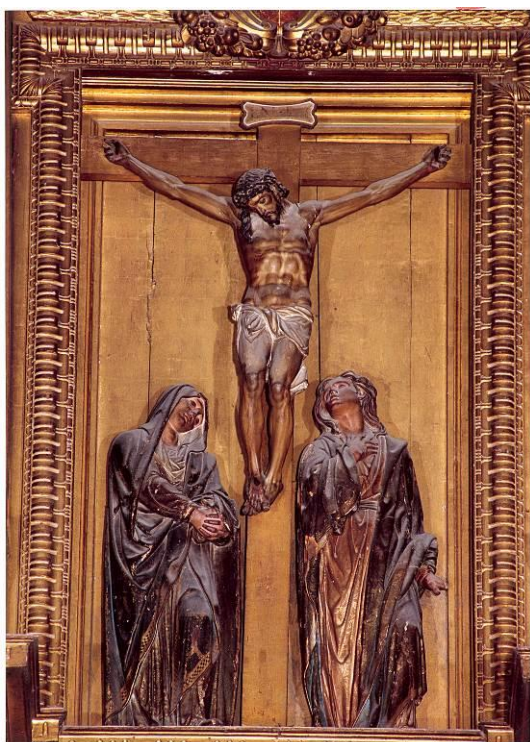
Hacia 1572 realizaría el pequeño crucifijo del crucero del humilladero de la Cruz del Campo de Sevilla²⁶⁴(Fig.6). En 1572, también se comenzaría el magnífico retablo de San Mateo de Lucena, que corona un Calvario con un bello crucificado (Fig.7).

En 1573 realizaría el crucificado de la parroquia sevillana de San Pedro, conocido como Cristo de Burgos.

El Crucificado que se encuentra en el retablo mayor de la iglesia de San Mateo en Lucena, obra segura de Vázquez, posee una anatomía sin exageraciones y una posición centrada respecto al travesaño de la cruz que lo dota de un gran clasicismo, también mas monumental que el de Carmona. La cabeza reposa suavemente hacia la derecha con un mechón de pelo que le cae elegantemente sobre el pecho.

En la década de los ochenta (c.1583) realiza el calvario para la capilla de los Mancipe en la catedral de Tunja (Colombia) (Fig.8), seguramente el mejor de sus crucificados y en donde se aprecia cierta evolución, quizás a la par del Cristo que realizó para el monasterio de El Escorial Benvenuto Cellini.

²⁶⁴ ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José: “Un crucero del taller...*op.cit.*Págs. 85-100.



Figs.7 y 8: *Calvario* del retablo de San Mateo en Lucena (Cordoba) y de Tunja (Colombia).

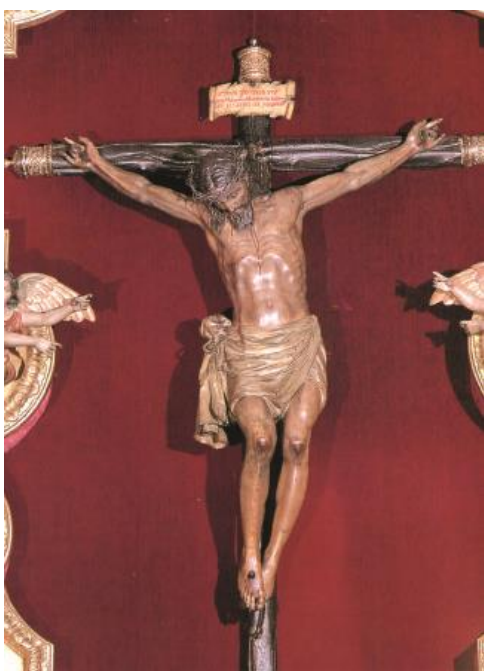


Fig.9: *Cristo de Burgos*, (Sevilla).

Sin duda el crucificado documentado de Vázquez que más importancia tiene, tanto iconográfica como devocionalmente, es el ya mencionado *Cristo de Burgos*²⁶⁵, aunque, por desgracia para un claro conocimiento de las obras de Vázquez, se trata de una imagen restaurada y reformada por Ordóñez Rodríguez y Manuel Gutiérrez-Reyes y Cano (Fig.9). El crucificado de la iglesia de San Eustaquio de Sanlúcar, que se da ya por obra segura, es el que posee un canon mas alargado de los documentados de Vázquez.

²⁶⁵FERRERAS ROMERO, Gabriel Y GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, Enrique: Informe de la restauración efectuada al Cristo de Burgos en el IAPH. No nos vamos a detener mucho más en esta obra, pues la estudiaremos con más precisión adelante.

Como ya hemos mencionado, el calvario de la capilla de los Mancipe de la actual catedral de Tunja no solo podemos considerarlo de las primeras creaciones asignadas en América al escultor castellano sino de las más cuidadas que realizó su taller, siendo numerosos los historiadores que se han fijado en él²⁶⁶. Sus rasgos anatómicos caracterizados por la suavidad y la corrección, y el rostro, lo emparentan con obras como el *Cristo de Burgos* e incluso con el del ático del retablo de Lucena. Otra imagen que se podría relacionar sería la que se encuentra en la sacristía de la catedral Primada de Bogotá (Colombia), aunque no sea de su mano, se advierten los préstamos iconográficos de éste.

De la larga lista de imágenes que se le atribuyen o que están en su órbita, señalaremos el Cristo que preside el retablo de la capilla de las Dolores, previa a la sacristía de los Cálices, en la catedral de Sevilla. Como comentaremos más adelante, es una obra que todavía no tiene segura la autoría, pero que se pudo relacionar tanto estilísticamente como cronológicamente con el entorno de Vázquez, aunque también podría relacionarse con Hernández.



Fig.10: *Piedad* de la catedral de Ávila.

Aunque no esta documentada, le ha sido atribuida con mucha precisión²⁶⁷, la *Piedad* de la catedral de Ávila, que evidentemente realizaría en su época castellana (Fig.10). Aquí, aunque no se trate de un crucificado, Cristo está yacente en brazos de su madre, desnudo, cubierto solo por un sudario, y nos sirve para compararlo con otras obras de Vázquez.

En la órbita de Vázquez, está también el *Crucificado del Amor* del Viso del Alcor (Fig.11), proveniente de la iglesia de San Martín de Sevilla, aunque de canon algo diferente a los documentados de Vázquez, tiene algunos grafismos que lo acercan a Vázquez.

²⁶⁶ GILA MEDINA Lázaro y HERRERA GARCIA, Francisco J: “Escultores y esculturas en el Reino de Nueva Granada (Colombia)” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Pág.514

²⁶⁷ GOMEZ MORENO, Manuel: *La escultura del renacimiento en España*, Año 1934, Pág. 80.



Fig.11: *Cristo del Amor*. Viso del Alcor (Sevilla).

El Cristo de la Expiración de Hinojos (Huelva) (Fig.12), de grandes proporciones y muy estilizado, estaría a medio camino entre las obras de Bautista Vázquez y de su mejor discípulo, Jerónimo Hernández²⁶⁸, a quien quizás habría que atribuirlo.

También se atribuye a Bautista Vázquez el Cristo de la Buena Muerte de Lebrija; (Fig.13), no cabe duda de que es una buena obra, pero al estar tan intervenido no es posible apreciar su configuración primigenia. Aun así, permite ver, todavía hoy, algunos grafismos como la composición del sudario, ceñidos y cortos como los que realiza Vázquez.



Figs.12 y 13: *Cristo de la Expiración*. Hinojos (Huelva) y *Cristo de la Buena Muerte*. Lebrija.

Otro crucificado que se relaciona con Vázquez con bastante acierto es el de la Paz de Medina-Sidonia (Cádiz) (Fig.14). Se trata de un Cristo muerto, de anatomía bastante envuelta, como los que solía realizar él, y con una cabeza muy delicada que cae

²⁶⁸ PAREJA LOPEZ, Enrique: Ficha catalográfica en “Y murió en la Cruz”, exposición en Córdoba y Sevilla 2001- 2002. Publicaciones obra social y cultural Cajasur, Córdoba 2001.Pág. 149

elegantemente hacia la derecha. El rostro presenta la barba bífida y corta, propia del maestro, y la boca entreabierta.

En los crucificados que se conocen de pequeño tamaño como el del facistol de la catedral sevillana (fig.15), hay una estilización o, mejor dicho, una simplificación de las formas que parecen modeladas.

Sin duda los crucificados estudiados tienen unas características que los diferencian, la mitad aproximadamente se concentran en la provincia de Sevilla y el resto se dispersa entre el resto de Andalucía occidental, las dos Castillas y América.



Fig.14: *Cristo de la Paz.* Medina- Sidonia (Cádiz).



Fig.15: *Cristo del Facistol.*
Catedral de Sevilla.

Unos se han concebido como imágenes devocionales independientes y otros como parte de los Calvarios que culminan los retablos. Unos reposan sobre cruz arbórea, aunque no sabemos si eran así en su origen (Viso del alcor, Sanlúcar y Cristo de Burgos) y otros sobre cruz cepillada (Carmona, Lucena, crucificado de los Dolores e Hinojos).

Por supuesto, comparten características propias básicas, como serían tener tres clavos, la disposición de las piernas y la forma de los pies, la cabeza inclinada hacia la derecha y en muchos casos, el mechón de tipo judío sobre el pecho y el tipo de sudario, ceñido y corto, si acaso con una pequeña vuelta de tela o anudamiento,

que le confiere una modernidad nueva, con respecto a los anteriores, más complicados. Esta tipología volverá de nuevo a complicarse en el barroco con grandes sudarios muy voluminosos a la vez que algo ideales. Todas las cruces presentan el tramo corto en la parte superior del *stipes*. Cuando conserva la original suele ser cruz plana sin *suppedaneum*.

Sin duda²⁶⁹ tenemos que hablar de que Vázquez impone en Sevilla un nuevo modelo de crucificado, que se aleja de los prototipos creados anteriormente por los escultores

²⁶⁹ Agradecemos las sugerencias aportadas por el profesor Andrés Luque Teruel en este apartado y también de don Joaquín Núñez Fuster, médico y doctor en Historia del Arte que ha visualizado las imágenes que le he proporcionado de crucificados de Vázquez o en su órbita. Este último ha reconocido un tratamiento muy

activos en Sevilla, sobre todo en la primera mitad del siglo XVI. Esas formas quizás ancladas en el regusto gótico, que tanto arraigo tuvieron en el Sur, y en España en general, por ser muy expresivas y por tanto proclives a mantener la devoción en el fiel que los contemplaba se traducen ahora en unos cristos que son *el reflejo de un cadáver*, el estudio natural o *naturalista* de un hombre muerto²⁷⁰, pero elegante y clavado en la cruz, con lo que se estudian detalles antes irrelevantes, como el desplome del cuerpo hacia abajo y que se traduce en la piernas flexionadas hacia delante, muy pronunciadas en el de Tunja, y la cadera apoyada en la cruz. Esas anatomías quizás *escuálidas* de los crucificados anteriores, se traducen ahora en unas fisonomías envueltas y que *pueden ser reales* y pueden tener, quizás, su precedente en modelos del renacimiento italiano, como el realizado por Donatello para la basílica de Padua. Estamos por tanto de camino hacia el realismo barroco que mantendrán en Sevilla autores como Montañes, Mesa y sobre todo Roldán o Gijón.

Por ultimo dos obras que hemos puesto en relación con Vázquez. El primero se encuentra en la iglesia de San Sebastián de Marchena (Fig.16). Este crucificado es de tamaño casi natural y desgraciadamente ha pasado inadvertido para la crítica. Pertenecía a la hermandad de Ánimas de dicho templo. El otro crucificado de menor tamaño, denominado de la Buena Muerte esta en la iglesia del Santo Angel de Sevilla.

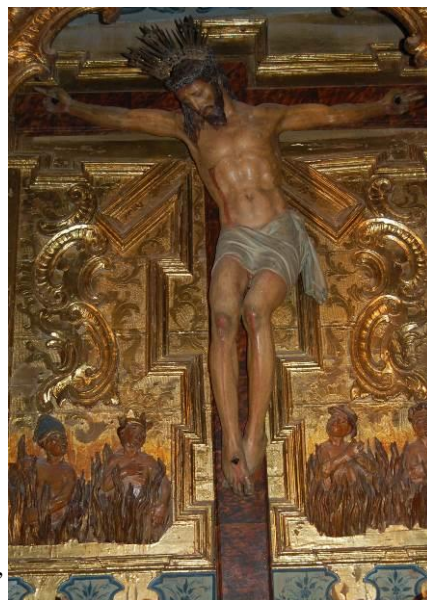


Fig.16: *Cristo de Ánimas*. Iglesia de San Sebastián, Marchena (Sevilla)

naturalista en la anatomía así como un estudio del natural y lo que él explica como anatomía *en activo o en movimiento* diferente de un tratamiento de un cuerpo en posición simétrica.

²⁷⁰ Es interesante observar como en esta época se popularizan las enciclopedias anatómicas del cuerpo humano. Así en 1556 salió la primera edición de *La Historia de la composición del cuerpo humano* de Juan Valverde de Amusco (Amusco, Palencia, c.1525 - Roma, c.1587) anatomista español. Valverde se graduó en humanidades por la Universidad de Valladolid, en 1542 se trasladó a Italia, donde estudió en Padua y Pisa con Realdo Colombo y en Roma con Bartolomeo Eustachio. Fue en Italia donde coincidió con los anatomistas españoles Rodríguez de Guevara, Pedro Jimeno y Bernardino Montaña de Monserrate. Ejerció la medicina en el hospital del Santo Spirito de Roma.

La obra anteriormente citada fue uno de los textos sobre anatomía más profusamente leídos y editados en el Renacimiento. La mayor parte de las 42 láminas calcográficas son copias mejoradas del *De humani corporis fabrica* de 1543 de Andrés Vesalio, cosa que el propio Valverde reconoce en la dedicatoria del libro. Las ilustraciones se han atribuido a Gaspar Becerra y a Pedro de Rubiales, elogiado por el propio Valverde, y los grabados se deben a Nicolas Béatrizet, cuyas iniciales "NB" aparecen en dos estampas y en el retrato incorporado en la edición de 1589. Este libro y sus posteriores ediciones no es de extrañar que circularan con facilidad por los círculos artísticos e incluso sus grabados sueltos para resolver composiciones anatómicas.



Fig.17: Cristo del retablo mayor de la iglesia del Carmen. Osuna (Sevilla).

Esta en una cruz plana y estilísticamente recuerda a las obras del tándem Vazquez-Vergara de Toledo como el Cristo para la catedral, desgraciadamente perdido en la última contienda. Es mas manierista que el resto de crucificados estudiados sobre todo por la curva que presenta con el desplazamiento de la cadera. Por ultimo comentar el que coronaba el retablo de la iglesia del Carmen. Osuna (Sevilla), actualmente abajo del retablo (Fig.17).

Con ser tan dispersa y compleja la obra de este artista, sólo se puede estudiar las obras más cercanas al autor, de hecho hay pocas obras seguras, para la prolongada actividad que desarrolló este artista en Sevilla y su entorno.

Algunas obras que se ponían en su órbita, como son el Cristo de Beas (Huelva), el crucificado de la parroquia de Valencina (Sevilla), el crucificado de la parroquia de Herrera, proveniente de Écija, el de la Buena Muerte de la iglesia de Santiago de Medina-Sidonia, el de la parroquia de Tomares (Sevilla), el crucificado de la hermandad de los estudiantes de Jaén, el Cristo de Anaya en Ávila o un Cristo de Badajoz restaurado recientemente, no se han tratado aquí, bien por no parecer obra cercana al maestro o por estar muy intervenidas, aunque coincidan cronológica y estilísticamente.

IMÁGENES MARIANAS

Con clara identificación con la sensibilidad religiosa popular, los escultores -y también los pintores- al tiempo que se apartaron de los manieristas italianos y del patetismo de Castilla, buscaron una expresividad más dulce y también más suave y contenida desarrollando una plástica monumental basada en el refinamiento y en la elegancia, donde bien se acomodan las imágenes del Niño Jesús y de su madre²⁷¹.

En Ávila, a mediados del siglo XVI, se observa influencia de maestros anteriores como Berruguete o Juan Rodríguez ²⁷² o el propio Villoldo, como la Virgen que se le

²⁷¹ NÚÑEZ FUSTER, J: *Iconografía angélica infantil en el arte del Renacimiento sevillano. Orígenes, formación y desarrollo*. Tesis inédita. Universidad de Sevilla 2010.pág. 633

²⁷² Por ejemplo en su virgen del retablo del Parral en Segovia.

atribuye en la iglesia de san Pedro de Ávila²⁷³ (Fig.18), que anticipa creaciones marianas de Vázquez. El prototipo de imágenes marianas en Vázquez proviene sin duda de su formación abulense, en toda la escuela hay una gran dedicación a este tema, abundando las vírgenes sedentes con niños en los brazos. El cánón usado en Ávila por los años centrales del XVI es más bien achaparrado, sin el característico alargamiento del canon usado por Berruguete, si exceptuamos las obras realizadas por Isidro de Villoldo.

También hay algunas imágenes en Ávila, como la Virgen (Fig.19), que se encuentra en la iglesia de San Ignacio, antigua iglesia de los Jesuitas²⁷⁴, en la capilla del Sagrario, que aunque repolicromada en época barroca, quizás cuando se construye el retablo, responde a una tipología de mediados del XVI y recuerda a Vázquez. La Virgen de pie, siguiendo el modelo de la Hodegetria, acoge entre sus manos a Jesús Niño al que mira afectuosa.



Figs.18 y 19: Virgen de la iglesia de San Pedro y Virgen en la iglesia de San Ignacio (Ávila).

El Niño, con una musculatura marcada en el torso, haciendo un quiebro de cabeza algo exagerado se vuelve hacia ella. La Virgen, aunque algo más ancha que sus prototipos marianos, los recuerda en algunas formas, por ejemplo, el manto que se despliega por

²⁷³ Imagen de la Virgen con el Niño en un retablo renacentista en San Pedro de Ávila. Gómez Moreno la recoge pero no comenta nada de la Virgen, Parrado la atribuye a Isidro de Villoldo.

²⁷⁴ Actualmente del Obispado.

delante a modo de delantal y se recoge en la mano derecha o la pierna derecha que se adelanta, sugiriendo un leve contraposto.

También es una atribución antigua la bellísima piedad marmórea de la catedral de Ávila en la capilla de los Dávila, apuntada ya por Gómez Moreno y ratificada por Estella, en donde sabemos que estuvo Vázquez con Isidro de Villoldo trabajando antes de partir a Toledo. Margarita Estella, en su obra acerca de Vázquez, aporta al corpus del maestro varias imágenes, como la desaparecida de Arévalo y localizada en el Museo Nacional de Arte Catalán (MNAC)²⁷⁵, la Virgen de Horcajo de las Torres, en Ávila, apuntada por Jesús Urrea, que sigue el tipo iconográfico²⁷⁶ de Hodegetria. Al periodo toledano pertenece la Virgen de la colegial de Torrelaguna (Madrid), localizada por M. Estella y restaurada en el ICRB, antes en el retablo de Almonacid de Zorita, que es una pieza muy interesante y de mucha calidad.

En Sevilla encontrara unos precedentes marianos ya ejecutados²⁷⁷. Para Hernández Díaz, la iconografía hispalense de este periodo interpreta a la Virgen María como madre de Jesús, en una interesante serie de representaciones, en las que se muestran escenas de íntimo sentido familiar. El Niño, que suele estar desnudo, duerme unas veces sobre el seno de su madre, otras, reclinado en su regazo o simplemente se dirige al devoto que ante él que se halla; pero siempre con ternura infantil, a la que corresponde la figura de María con actitudes de íntimo coloquio maternal²⁷⁸. El artista centra en los rostros la expresión, sin descuidar la estructura general; la distribución de masas suele ser de gran simplicidad, sin alardes exteriores, notas confirmadas por los paños, de líneas muy sencillas, sin alterar el inefable recogimiento que la escena representa²⁷⁹.

Balduque con sus figuras marianas, crea un tipo de Madonna del Renacimiento, poseedora de un aire melancólico heredado de la iconografía flamenca, que constituyó el punto de partida para las posteriores creaciones del manierismo sevillano. El barroquismo de líneas de las vírgenes *balduquinas* será sustituido por normas de notoria serenidad y reposo,

²⁷⁵ Ahora propuesta como de Jerónimo Hernández en YEGUAS I GASSÓ, J: "Escultura castellana del renacimiento y barroco en el Museo Nacional d'Art de Catalunya" en *Archivo español de arte*. Enero-marzo 2010 83(329) Págs. 86-98.

²⁷⁶ URREA, J: "Sobre escultura abulense del siglo XVI" en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid 1984. Pág. 285.

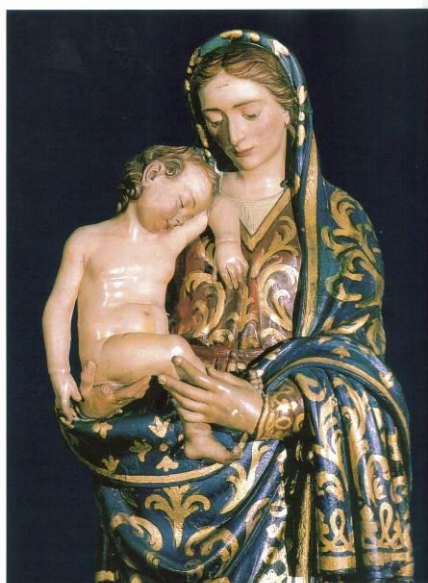
²⁷⁷ Ver también PORRES BENAVIDES, Jesús "Imágenes marianas en la obra de Bautista Vázquez", *Miriam, Revista Mariana*. Sevilla octubre 2010. Pág 161-169.

²⁷⁸ Así es reveladora la descripción de cómo debía de ser la imagen que le encarga Marcos de Mendiola con destino a América. La Virgen tendría "el rostro muy hermoso y graue y alegre, con un niño en brazos que sea lindo y muy alegre, y el rostro de la ymagen inclinado a mirar todas partes". PALOMERO PÁRAMO, Jesús: "Juan Bautista Vázquez, el viejo, mercader de ...*op.cit.* pág. 899

²⁷⁹ HERNANDEZ DÍAZ, J: "Iconografía hispalense de la Virgen madre" en *Archivo Hispalense* año 1951. Pág.28.

de abolengo muy clásico. No se habrán perdido, sin embargo las conquistas que en formulas y motivos consiguiera Balduque.

Pero no solo Balduque creó tipos marianos, ya antes Nicolás de León con su bella Virgen de la Estrella y sobre todo la magnífica Virgen del Reposo, atribuida a Michel Perrin (Fig.20), muy temprano, en el primer tercio del siglo, crean el concepto de Virgen Madre con Jesús niño jugando o dormido en sus brazos de una manera muy “natural”. Asimismo hay los exquisitos iconos marianos creados por Pietro Torrigiano, como el que se conserva en el Museo de Bellas Artes de la ciudad (Fig.21), realizada hacía en el año 1525, que muestra a María sentada sobre un sitial, con el pie izquierdo sobre dos almohadillas y ofreciendo una fruta al Niño, a quien acuna sobre su regazo²⁸⁰.



Figs.20 y 21: *Virgen del Reposo*, Nicolas de León de la Catedral de Sevilla; y *Virgen con el Niño*. Pietro Torrigiano. Museo de Bellas Artes (Sevilla).

Pocas obras exentas marianas de Vázquez en su etapa sevillana tienen la certeza de su autoría, solo un par de ellas están documentadas, la Virgen de la Piña de Lebrija²⁸¹ y la del facistol. Otras tienen un referente documental que viene de antiguo, como la *Virgen de las Fiebres* citada ya por Ceán como de Vázquez²⁸². La gran mayoría se le atribuyen como la Virgen de la fundación Rivas – Agüero en Lima, la Virgen del Prado o de la Pera u otras. Estilísticamente se han puesto en relación algunas imágenes marianas en Andalucía

²⁸⁰ La imagen procede del monasterio de San Jerónimo de Buenavista, de donde salió hacia el Museo de BBAA, tras la Desamortización junto a la otra imagen de Torrigiano, el magnífico san Jerónimo penitente.

²⁸¹ PALOMERO PARAMO, Jesús: “Juan Bautista Vázquez el viejo y el retablo de la Virgen de la Piña de Lebrija” en *Laboratorio de Arte*. Pág. 161-163

²⁸² CEÁN BERMÚDEZ, J.A: *Diccionario histórico....op.cit.* pág.147.

occidental con los seguidores de Vázquez, como la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) o la Virgen que preside el retablo mayor en la iglesia de Santa Cruz de Écija, localidad donde se han identificado algunas obras de Vázquez y taller²⁸³. También, aunque no sean imágenes marianas, se le ha querido relacionar, sobre todo por comparar su canon femenino, la Santa Bárbara de la iglesia de Ómnium Sanctorum de Sevilla, procedente seguramente de una iglesia de Carmona, de la redecoración de la parroquia después del incendio sufrido en el 1936. También las Santa Justa y Rufina atribuidas por Hernández Díaz, confirmadas por Albardonedo Freire y localizadas en la iglesia del señor San José de Sevilla, de las que tenemos el supuesto contrato transcrito por López Martínez, aunque Estella la propone mas cercana al hijo.

En relación con algunas obras que se suponían de su órbita, se ha comprobado que lo que hacen es repetir modelos, y más bien estarían en el quehacer de esos seguidores de Vázquez que continúan sus iconografías, otras se encuentran muy intervenidas, aunque coincidan cronológica y estilísticamente.

Tipológicamente, aparte de la Piedad abulense en donde la Virgen sostiene a Cristo muerto en su regazo, el resto de imágenes marianas, de bulto redondo o medio relieve, tienen o sostienen un Niño Jesús en sus brazos; unas son sedentes como la de la Fundación Riva-Agüero, la de la Paz de Torrelaguna o los relieves de Toledo y la iglesia de la Anunciación de Sevilla, y otras se encuentran de pie siguiendo el modelo de Hodegetria.

El tema de la Virgen madre es uno de los más ampliamente reproducidos por el arte cristiano oriental y occidental, desde antes incluso de obtener el refrendo teológico por parte del III Concilio Ecuménico de Éfeso en el año 431, que proclamó la maternidad divina de María como el más singular de sus privilegios, del que derivan todos los demás²⁸⁴. En Sevilla, sería a raíz de su reconquista por Fernando III el Santo en 1248, cuando se fechan las más antiguas efigies de la THEOTOKOS o Madre de Dios, respondiendo estilísticamente a la delicada poética del naturalismo Gótico.

LA MADONNA SEDENTE CON EL NIÑO

Las primeras expresiones plásticas de la Virgen solemnemente sentada en un trono están inspiradas, según señala André Grabar, en la figuración contemporánea romana, como

²⁸³PORRES BENAVIDES, JESUS ANGEL “La imagen de San Pablo de Écija, algunas pistas sobre su autoría” en *Actas de las VII jornadas de Protección del patrimonio Histórico de Écija*. Écija 2009.

²⁸⁴ Sobre la génesis de los diversos tipos iconográficos y su plasmación durante el mundo antiguo y la Edad Media véase GRABAR, Andrés: *Las vías de la creación iconográfica cristiana*. Madrid 1991. También presenta un gran interés los estudios de ROS, E: *Iconografía Mariana Bizantino-Rusa*. Barcelona 1984. y STUBBE, A: *La madona dans l'art*. Bruselas, 1958.

adaptación de algunos retratos oficiales de los soberanos o de los cónsules, no anteriores al siglo IV. Según la hipótesis propuesta por Kondakov, el grupo de María sedente con el Niño Jesús habría empezado, a finales de la antigüedad, por formar parte de una escena narrativa, la de la adoración de los Magos, de la que posteriormente se aislaría para consagrar la formula iconográfica de la Virgen Majestad, con todas sus variantes ulteriores de naturaleza humanizadora²⁸⁵.

La Virgen que se encuentra en la calle principal del retablo de Santa María de Carmona (Fig.22) marca la pauta o puede servir para atribuir al maestro otras de iconografía parecida. Aquí, la Virgen sentada en un escabel y cobijada en una hornacina avenerada muy al gusto italiano sostiene en su regazo a su hijo que mira al frente. Se encuentra flanqueada por dos ángeles que le ofrecen sendos canastos de frutas. La Virgen Madre que preside, parece estar compuesta según normas estéticas de la famosa Madonna de Torrigiano del Museo de Bellas Artes ²⁸⁶, aunque esta composición de la Virgen en “Sacra conversazione” con dos ángeles que la sirven ya había sido recreada en el destruido retablo de Mondéjar. Sin duda, recuerda otras obras como la Virgen de la Paz del retablo de Almonacid, o con más semejanza la Virgen del Prado (Fig.23) de la iglesia de San Sebastián de Sevilla, puesta más en relación con Hernández.

También se relaciona iconográficamente con el relieve de la Virgen con el Niño de la iglesia de la Anunciación (Fig.24), atribuido a Vázquez por similitudes. Este relieve de la Anunciación, puede tener un precedente en el realizado por Vázquez para el colegio de las Doncellas de Toledo (Fig.25), que se conserva en la portada, a pesar de haber sido ésta renovada en el siglo XVIII. Aquí aparece la Virgen sentada en un escabel con el niño en su regazo y a sus lados el cardenal Silíceo, promotor de la obra, otro clérigo y al otro lado varias doncellas jóvenes en alusión al colegio²⁸⁷. Como ha indicado Juan Miguel Serrera²⁸⁸ también parece que influyó posteriormente en la pintura de la época y vemos por ejemplo en algunas pinturas como la Virgen de los Remedios de la parroquia de San Vicente de Villegas Marmolejo.

²⁸⁵ RODA PEÑA, J.: “la Virgen del Rosario en la escultura sevillana del Siglo XVI” en *Congreso Internacional del Rosario*. Sevilla 2004. Pág. 545

²⁸⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. T. II. Sevilla : Diputación, 1951, p. 126

²⁸⁷ PALOMERO PARAMO, J: “Juan Bautista Vázquez el Viejo y la Portada del Colegio de las Doncellas Nobles de Toledo”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Vol. XLIX. 1983,. Pág. 468.

²⁸⁸ SERRERA, Juan Miguel: “Pinturas y pintores en la catedral de Sevilla “en *la Catedral de Sevilla*. 1991 Pág.395.

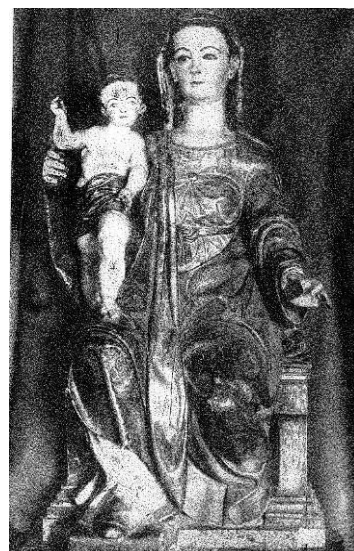
La Virgen de la Paz de la colegial de Torrelaguna también comparte este tema. La talla, como hemos comentado, formaba parte del conjunto escultórico contratado en 1554 por Vázquez para el retablo de Almonacid de Zorita. La Virgen de la Paz estaba destinada a ocupar un tondo en el primer cuerpo de la obra. La Virgen está inspirada por ese clasicismo de raíces italianas característico en Vázquez, presente en otros autores como Torrigiano²⁸⁹.



Figs. 22, 23, 24 y 25: *Virgen* del retablo de Carmona (Sevilla). *Virgen del Prado*. Iglesia de San Sebastian (Sevilla). *Virgen* de la portada de la iglesia de la Anunciación (Sevilla). *Virgen* de la portada de la iglesia del colegio de Doncellas Nobles de Toledo.

²⁸⁹ “PATRIMONIO RESTAURADO 1982- 1986” ICRBC. 1990. Ministerio de Cultura Pág.58.

En 1582 Miguel de Medrano y Juan Núñez de Tapia, en nombre de la corporación rosariana limeña, convinieron con Vázquez y el pintor Pedro de Villegas, quien se encargaría de la policromía, la ejecución de un retablo, que se concluyó en 1584. La imagen de la Virgen (Fig.26) parece que se corresponde con la de la fundación Riva-Agüero en Lima, también conocida como “la Rectora” y que procedería de Santo Domingo²⁹⁰. Comparte este tema iconográfico y sostiene a su hijo, de pie encima de su regazo, que parece jugar con ella. Relacionada con el estilo de Jerónimo Hernández y con los prototipos marianos creados por su antecesor está la Virgen de la Candelaria de La Paz, parece que fue llevada de España²⁹¹ (Fig.27).



Figs.26 y 27: Virgen de la fundación Riva-Agüero (Lima); y Virgen de la Paz. Catedral de La Paz (Bolivia)

Otra obra que se pone en relación con Bautista Vázquez y también con Hernández, es la Virgen de la Antigua que está en la iglesia de san Sebastián en Antequera. Como la comentaremos mas adelante, solo decir, que aunque se encuentra más cercana a Hernández se basa en los prototipos que creara Vázquez, pero dotados de una mayor rotundidad. Aquí la virgen coge apariencia de matrona romana y el niño transmite esas características miguelangelescas de cuerpo hercúleo.

²⁹⁰ RAMOS SOSA, R: “Arte y devoción en torno a la Virgen del Rosario en Hispanoamérica: el caso de Lima” En *Actas Congreso Internacional del Rosario*. Sevilla 2004. Pág. 588.

²⁹¹ Fue la titular de la catedral de la Paz, pero fue sustituida en el siglo XVIII por otra imagen y se conserva en dependencias catedralicias.

LA HODEGETRIA O VIRGEN CONDUCTORA

La Hodigitria es el tipo iconográfico más antiguo y que parece tener su origen en un icono atribuido a San Lucas, que tras ser descubierto en Tierra Santa, fue enviado a Constantinopla por la emperatriz Atenais Eudoxia para Pulqueria, hermana de su esposo el emperador Teodosio II (408-450), donde se veneraba desde el siglo V. A su llegada a la capital bizantina, probablemente en los años que siguieron a la celebración del concilio de Efeso, la pintura se convirtió en un importante objeto de culto, erigiéndose un santuario especialmente construido para ella, el de Ntra. Señora de los Guías – en griego, *hodeges*, de donde deriva el sobrenombre de *Hodigitria*²⁹². Este modelo gozo de un extraordinario éxito, como lo demuestra que de él deriven la mayoría de las vírgenes góticas. Aquí, María aparece de pie, conduciendo al Niño en su brazo izquierdo, y, mientras señala a Jesús con la derecha, mira al espectador mostrándole el camino de la salvación.

La *Virgen de las Fiebres* (Fig.28), que se encuentra actualmente en la parroquia de la



Fig.28: *La Virgen de las Fiebres*.
Parroquia de la Magdalena (Sevilla)

Magdalena, antiguo convento dominico de San Pablo, y procedente de la desaparecida iglesia de dicha advocación²⁹³ mantiene esta iconografía con increíble éxito. Es interesante que ya en su época sirviera de modelo a otras.

Otras imágenes comparten este tema, como la pequeña Virgen con el Niño del tabernáculo del facistol de la Catedral²⁹⁴ (Fig.29). Hernández Díaz apunta “el bello juego compositivo de la mitad superior de la imagen, que se abre teniendo por extremos las manos de la señora y la cruz que porta el niño”, que ha de ser de gran interés en la evolución escultórica sevillana²⁹⁵.

²⁹² RODA PEÑA, J.: “La Virgen del Rosario en la escultura sevillana del Siglo XVI” en *Congreso Internacional del Rosario*. Sevilla 2004. Pág. 547.

²⁹³ PORRES BENAVIDES, Jesús Angel: “Juan Bautista Vázquez y el convento de San Pablo el real” en la revista *Escuela de Imaginería*, cuarto trimestre, 2004 AÑO XI nº 43. Pág.25-28.

²⁹⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Iconografía Hispalense de la Virgen Madre*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto “Diego Velázquez”. Sevilla 1948. pp25-32.

²⁹⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, J: *Imaginería hispalense...op.cit.* Pág. 29. El 23 de marzo se abonaban a Vázquez partidas por seis imágenes de madera, y en 7 de diciembre, por los dibujos “de lo embutido de lo alto del facistol nuevo del coro” en *Ídem*.

Está fechada en 1565 y a Vázquez también se deben el crucificado y los cuatro evangelistas que coronan el edículo²⁹⁶.



Figs.29, 30, 31 y 32: *Virgen del facistol*. Coro de la catedral de Sevilla. *Virgen de la Piña*. Lebrija. (Sevilla). *Virgen con el niño*. Lorenzo Melendez. Iglesia de Santo Domingo. Osuna (Sevilla). *Virgen con el Niño*. Iglesia de Santa Cruz. Écija (Sevilla).

²⁹⁶RODA PEÑA, José: “La escultura Sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Pág. 291.

También está la recientemente documentada Virgen de la Piña de la iglesia de Santa María de la Oliva de Lebrija (Fig.30), siendo precisamente sus semejanzas con la Virgen del Facistol lo que siempre la ha mantenido en la órbita de Vázquez²⁹⁷.

Como obras que siguen la estela de las realizadas por Vázquez, siguiendo el tipo de Hodegetria de la Virgen de las Fiebres o la de la Piña, estaría la de Ntra. Señora de Belén, que recibe culto en una capilla colateral de la iglesia de Santo Domingo de Osuna (Fig.31). Aquí de modo inverso a como suelen componer los escultores del momento que estudiamos, en cuyas obras el sentido afectivo que las define motiva en la figura maternal a acercar las cabezas, apuntando la composición, Lorenzo Meléndez nos presenta una imagen notoriamente erguida²⁹⁸. También con Meléndez, relaciona Hernández Díaz la imagen de la Virgen que preside el retablo mayor de Santa Cruz de Écija (Fig.32). Aunque la manera de componer las manos de la Virgen y el modo como se dispone el Niño recuerda vivamente a la de las Fiebres, le falta esa delicadeza que Vázquez dota a las obras y esta más cercana a la monumentalidad que marca su discípulo Hernández.

En este tipo de obras se enmarca la Virgen del Rosario, que la historiografía la pone en el círculo de Vázquez, que proveniente del asilo sevillano de San Fernando se encuentra depositada desde 1979 en la sede del Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla. Ésta se podría fechar en la década de 1580 y sin duda evoca modelos del maestro cuya disposición del manto se asemeja a la *Virgen de las Fiebres* sevillana. Resulta mas envarada e inexpresiva, y se ha emparentado con la producción del también abulense Gaspar del Águila²⁹⁹, sobre todo por similitud con la que se cree que realizó para la parroquia de la Asunción de Huévar. También cercana a estas obras, está la de la Virgen de la Salud (Fig.33), que se venera actualmente en la parroquia sevillana de dicha advocación. Se encuentra muy desfigurada después de la intervención practicada hace unos años, en la que se repolicromó de nuevo. Esta imagen provenía de la iglesia de San Antonio Abad, donde recibía culto en una hornacina del atrio de la iglesia, donde actualmente se encuentra las imágenes de santa Rita y san Cayetano, aunque parece provenir de la iglesia de San Miguel³⁰⁰.

²⁹⁷ PALOMERO PARAMO, Jesús: “Juan Bautista Vázquez el viejo y el retablo de la Virgen ...*op.cit.* Pág. 161-163.

²⁹⁸ HERNANDEZ DÍAZ, J: *Iconografía hispalense ...op.cit.* Pág. 32.

²⁹⁹ RODA PEÑA, J.: “la Virgen del Rosario en la escultura sevillana del Siglo XVI” en *Congreso Internacional del Rosario* .Sevilla 2004. Pág.549.

³⁰⁰ Allí recordemos que Gaspar del Águila contrata un retablo en 1585 “para la capilla del señor Francisco Caro” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: 1929, *Desde Jerónimo Hernández...op.cit.* Pág. 25.

Es interesante destacar cómo a América también llegan los ecos iconográficos de Vázquez, que se pueden ver por ejemplo, en la Virgen que se encuentra en Ayacucho (Perú), obra indiscutible del taller de Vazquez (Fig.34) o la de Copacabana del Monasterio de Copacabana, (Lima) considerada como una de las mejores obras de las postrimerías del sigloXVI en América del Sur³⁰¹. Bernalles ³⁰²opina que es sevillana, lo cual parece cierto, a pesar de la repolicromía que presenta. La imagen está a medio camino entre las obras de Balduque, del cual comparte la postura y forma del Niño, con la composición general de la obra y el recogido del manto y la túnica, más natural y por tanto cercana a Vázquez³⁰³.



Figs.33 y 34: *Virgen de la Salud*. Iglesia de las Flores (Sevilla). *Virgen con el Niño Ayacucho*. (Perú)

En Méjico también hay algunos referentes interesantes. Aline Ussel comenta acerca de la Virgen de Guanajuato (Fig.35), espléndida escultura de hacia 1570, que puede tener ecos de Vázquez *el mozo* e incluso de Jerónimo Hernández, pues la imagen es algo más recia, el Niño de apariencia robusta, aunque muy vazquiano, y los pliegues de la vestimenta transmiten cierto quebrado “a lo Gregorio Fernández” que la aparta algo de Vázquez.

³⁰¹ BERNALES BALLESTEROS, J: “escultores y esculturas de Sevilla en el virreinato del Perú. Siglo XVI” en *Separata de Archivo hispalense*. num.220 Sevilla 1989. Pág.278.

³⁰² Recogiendo la opinión de Marco Dorta.

³⁰³ Recientemente Ricardo Estabridi ha constatado que fue realizada por Diego Rodríguez. Rodríguez que habría nacido hacia 1531 en España, pasó primero a México y a los cuarenta años se encuentra en Quito trabajando en otro san Sebastián.

En Colombia, la Virgen del Rosario de Popayán (Fig.36) desde antiguo viene relacionándose con el quehacer de Vázquez. La imagen, aunque desbastada por la cintura para ser vestida y estar algo desfigurada, quizás corresponda a un coetáneo de Vázquez.



Figs.35 y 36: *Virgen de Guanajuato* (Mejico) y *Virgen del Rosario* de Popayan (Colombia).

En cuanto a otros temas iconograficos marianos como son las inmaculadas, solo podemos tomar como referentes las realizadas para los retablos mayores de Medina (Fig.37) y Lucena (Fig.38), pues en Carmona por ejemplo se trata de una Asunción. En Medina, la Inmaculada es la titular del retablo y de la iglesia. Una imagen que también se podría relacionar con él, es la imagen de Nuestra Señora de la Concepción en el convento de Santo Domingo de Cuzco. Representa a la Virgen embarazada o Virgen de la O, en la base lleva la inscripción “*Nuestra señora de Concepcio ano de 1569*”.



Figs.37 y 38: Relieve de la titular del retablo de Medina-Sidonia F: Provincia de Cadiz, catalogo Monumental de España; y *Asunción* del retablo de San Mateo de Lucena F: Jesús Porres Benavides.

2.3.2. INSPIRACIÓN Y POSIBLE INFLUENCIA DE LAS FUENTES GRABADAS

Como hemos comentado, Bautista Vázquez se dedicó entre sus múltiples facetas a la confección de grabados. El análisis de los grabados y su influencia en la escultura ha sido tratado hasta fechas relativamente recientes de una manera tangencial, no así en el campo pictórico. Sabemos del uso que hacía Vázquez de las estampas y cómo Serrera ve esa posible fuente de inspiración en los (Fig.39).



Fig.39: Grabado de Palas Atenea. Marco Antonio Raimondi.

Aunque como hemos dicho, el tema del interés por el estudio de la influencia del grabado en las artes plásticas comenzó hace unas décadas, quizás de la mano de Diego Angulo o Martín Soria y más recientemente por Alfonso Pérez Sánchez o Benito Navarrete, el tema prácticamente se había quedado limitado al estudio de la influencia en lo pictórico.

De igual manera que el origen de la imprenta revolucionó el mundo de la cultura escrita, facilitando un rápido desarrollo de textos, en el campo de las artes plásticas revolucionó este ámbito, multiplicando y favoreciendo la propagación de imágenes, devocionales o profanas por toda Europa. Si hasta el Medioevo el tráfico de modelos quedaba restringido al comercio de obras de arte, con la introducción de la imprenta va a dinamizar la praxis artística y como explica Manuel García Luque esta aparición de libros y estampas *abriría un universo de soluciones formales e iconográficas*³⁰⁴. Las estampas, fácilmente transportables corrieron por toda Europa e incluso a los nuevos territorios descubiertos con gran facilidad y rapidez.

Sabemos además el carácter formativo que siempre ha tenido el grabado en la enseñanza artística, bien como modelo para aprendices que dibujaban, copiaban en pintura o modelaban en barro, o como inspiraciones formales para sus composiciones. Algunas veces el dibujo podía sustituir al ejercicio del grabado y servir para modelo de las composiciones, esto lo hacían bien por carecer de esa pericia o por aligerar el proceso formal, asegurándose

³⁰⁴ GARCÍA LUQUE, Manuel: “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza” en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Coord. Gila Medina, Lázaro. Imprenta comercial. Motril. Granada. 2013. pág. 184.

una composición que ya estaba resuelta y sin duda con una aceptación por parte de la clientela.

Esto llevó a abusos por parte de pintores y escultores, no solo mediocres sino también de primera fila, como Zurbarán, que copiaron sin pudor, en algunos casos de manera burda, las estampas grabadas para sortear esa primera etapa de la creación como son los diseños o el boceto.

Como recuerda García Luque, esto no quiere decir que los escultores andaluces, a partir de la segunda mitad del XVI, no dibujaran, sino más bien la poca consideración por el dibujo como obra artística en España, por lo que conservamos pocos ejemplos. Sin embargo, muchos dibujos españoles están en colecciones extranjeras. Como se ha estudiado recientemente, sabemos por la documentación que existieron las trazas, modelos y rasguños que se exigían antes de contratar una obra³⁰⁵.

Sabemos de la posesión de los grabados por parte de escultores y pintores³⁰⁶ del Siglo de Oro, compulsados o certificados sobre todo en los inventarios de éstos tras su muerte, por ejemplo, la colección de grabados de Jerónimo Hernández. Estos inventarios suelen aclarar poca información de los autores de los grabados o las temáticas de éstos. Tampoco podríamos dilucidar la situación generalizada del uso de los grabados por parte de artistas solo por inventarios puntuales realizados al final de su vida. También sería difícil explicar que la posesión de grabados garantizara su uso por parte de los artistas en las composiciones que hacían, o viceversa, que la omisión de éstos no implicara su posible préstamo circunstancial por parte de otros artistas o los propios comitentes. Además, las estampas no fueron solo portadoras de una forma, sino de un contenido iconográfico que ayudaron a transmitir.

Hemos comentado el relieve de la Sala Capitular que se inspiró en la composición de los Zuccaro (Figs.40 a 45). En este sentido también se han dirigido los estudios del profesor Lleó, quien opina que Vázquez pudo inspirarse en un grabado de Federico Zuccaro de *La calumnia de Apeles* para la composición de la *Virtud expulsando a los vicios*. Recio destaca la semejanza de la figura híbrida que aparece en el primer plano del relieve - cabeza de mujer, cuerpo de felino, garras de pájaro y cola de reptil- con otra que aparece en el grabado

³⁰⁵ Es interesante por ejemplo el estudio de estos diseños para las obras en los relieves y esculturas que hace Álvaro Recio Mir en "*Sacrum Senatum*" las estancias capitulares de la catedral de Sevilla. Universidad de Sevilla Fundación Focus Abengoa 1999.

³⁰⁶ Así, por ejemplo, el pintor Mateo Pérez de Alesio declara que debía 260 ducados a Melchor Riquelme maestro de la librería de la catedral por "*un libro grande de mano de dibujos en papel.. y otro libro grande en papel de todas las estampas de Alberto Durer y otros autores antiguos*" en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: "Desde Jerónimo... op. cit. Pág.192

anterior, pero el parecido con éste es aún mayor en el joven desnudo que está sobre ella con serpientes enroscadas en los brazos. También se habría inspirado en la misma estampa para realizar la vieja del extremo, de cuya cabeza salen serpientes³⁰⁷.



Figs.40 a 45: *La Asunción*. Relieve marmóreo. (2,50 x 1,60 ms). Sala Capitular. H. 1585. Catedral de Sevilla. Juan Bautista Vázquez el Viejo.

Dibujo de la *Asunción de la Virgen*. Tadeo Zucaro.

Parte inferior de la *Asunción de la Virgen*. Dibujo de Tadeo Zucaro.

Grabado de Aliprandi Caprioli sobre dibujo de Zucaro.

Parte inferior de la *Asunción de la Virgen*. Relieve de Vázquez.

Asunción de la Virgen. Tadeo y Federico Zucaro. Hacia 1580. Capilla Pucci en la iglesia de Trinita dei Monti.

³⁰⁷ RECIO MIR, Alvaro: "Sacrum Senatum" *Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Universidad de Sevilla. Fundación Focus Abengoa 1999. Pág. 275

2.4. PRECIOS Y DURACIÓN EN LA EJECUCIÓN DE RETABLOS Y ESCULTURAS

2.4.1. LA MONEDA DE LA ÉPOCA

Un factor muy importante a la hora de analizar la obra de un artista español en el siglo XVI es el económico. Éste es especialmente relevante a la hora de determinar la valoración que en la sociedad de la época se daba a este tipo de trabajos, dentro de la estricta regulación que suponen los procesos de contratación anteriormente descritos.

Durante el siglo XVI en España se utilizaban tres unidades fundamentales para llevar las cuentas: los maravedís, los reales y los ducados. Los primeros eran los más empleados para hablar de precios, salarios, ingresos y cobros. Únicamente cuando los importes eran de suficiente entidad se pasaba a los reales y en casos de montantes considerables se contabilizaba en ducados.

En época de Carlos V, el *escudo o corona* será la moneda que represente el patrón oro y el ducado quedará relegado a moneda de cuenta. A menudo la nueva unidad se utilizará bajo la forma del doble escudo, *doblon o dobla*³⁰⁸.

Un real equivalía a 34 maravedís y un ducado era equivalente a 375 maravedís. Es decir, un ducado eran 11 reales y un maravedí³⁰⁹.

Por lo que refiere a las monedas físicas, los ducados desaparecen. Nadie podía pagar con ducados, ya que no se acuñaban monedas con ese valor. Se trataba exclusivamente de un valor contable. Las monedas de uso podían ser escudos de oro y reales de plata o de cobre con una pequeña aleación de plata. Estas últimas eran conocidas como vellón.

A continuación incluimos un listado rápido de equivalencias:

Blanca: Medio maravedí.

Octavo: 1 maravedí.

Medio cuarto: 2 maravedís.

Cuarto: 4 maravedís.

³⁰⁸ HERNÁNDEZ, Bernardo: *Monedas y medidas* consultado en <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/apendice/hernandez.htm>

³⁰⁹ para tener una idea de precios de la época por ejemplo:

- Un obrero ganaba alrededor de 4 reales al día.
- Un médico ganaba 300 ducados al año y un barbero 20.000 maravedís.
- Una ternera costaba 5 ducados, un puerco 4 ducados y una gallina 2 reales.
- Una libra de carne de vaca (casi medio kilo) valía 14 maravedís.
- Un huevo 3 maravedís; una arroba de aceite (12,5 litros), 12 reales.

en www.albares.com/Mandrágora/Páginas/encuentro%20matematico.htm.

Cuartillos: 8 maravedís y medio.

Un valor de equivalencia tan extraño como el del cuartillo se debe a que un real eran 34 maravedís y el cuartillo era la cuarta parte de un real.

Por lo que refiere a reales, se acuñaba lo siguiente:

Medio real.

Dos reales, que también se llamaba real de a dos o doble real.

Real de cuatro, que eran 136 maravedís.

Real de ocho, que eran 272 maravedís.

Como vemos, no había moneda que valiera un real, de ahí viene el origen del conocido dicho español. No se acuñaba moneda para el ducado; en cambio, había un escudo de oro cuyo valor era cercano al ducado, por ser 350 maravedís a mediados de siglo, aunque posteriormente el valor ascendió por las fluctuaciones en los precios de los metales preciosos.

El profesor Palomero estudió el proceso inflacionista que afectó a los precios en la segunda mitad del XVI³¹⁰ que se ajustaron bastante, como se puede apreciar en los contratos hasta 1600 aprox., donde alcanzan su cota más alta, y a partir de entonces tienden a bajar. Variadas han sido las razones para explicar este proceso inflacionista, pero parece que una de las que más incidieron fue la gran cantidad de oro y plata que llegaba de América siendo el origen de esta grave alteración de los precios³¹¹.

Un oficial de escultura bueno, según Martín González, podía cobrar unos seis reales al día, pero lo normal era de dos a cuatro reales³¹², aunque es verdad que la inflación durante el siglo XVI en España provocó un constante cambio en los precios y los salarios también fluctuaron. Como recuerda Parrado más importante que saber cuánto ganaban, era saber que capacidades adquisitivas tenían, con dos reales diarios, con los que, dependiendo de la época, se podían comprar dos kilos de pan, una libra de carne de vaca, media libra de pescado en salazón, medio litro de vino y algo para gastos de casa y otros. Con estos emolumentos se podía alimentar a una familia, pero no ahorrar³¹³.

El hecho de mantener abierto un taller grande como el de Vázquez, conllevaba una serie de riesgos económicos importantes, pues tenía gastos en salarios y manutención para

³¹⁰ En el ámbito de la financiación de retablos es conveniente el apartado de la financiación del retablo en el libro del *Retablo sevillano del Renacimiento* del profesor Palomero Paramo.

³¹¹ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano... op. cit.* pág.80-82

³¹² PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleres...op. cit.* Pág.38.

³¹³ *Ídem.* Pág.38

oficiales y aprendices, a veces teniendo que contratar nuevos oficiales, si la carga de trabajo era mayor y pagarle su salario diario.

El maestro además estaba obligado a comprar los materiales con que se hacían las obras, mayoritariamente maderas, algunas de importación, lo que aumentaba sus costos y en raras ocasiones el mármol o la piedra, en los que Vázquez realiza algunas piezas. Recordemos que en los trabajos en bronce, Vázquez sería solo el que realiza el modelo en barro y luego el fundidor le realizaría el molde y lo positivaría en bronce u otra aleación.

Algunas veces los escultores solían trabajar a “destajo”³¹⁴ o sea cobrar según el trabajo hecho en un tiempo determinado³¹⁵, pero lo normal era que el escultor tardara el tiempo marcado en el contrato, aunque con libertad para irlo ejecutando dentro del plazo. Así se ha comprobado en la mayoría de contratos conocidos de Vázquez. También es interesante que en algunos de estos contratos se comprometían a no simultanear otras obras, pues podía distraerse en aquella y no darla en el tiempo prometido, o por lo menos se obligaban a hacer un trabajo continuado, así por ejemplo en la galera de don Juan de Austria decía *e nos obligamos de no alcar la mano de la dicha popa a la mitad del tiempo de los dichos tres meses*³¹⁶.

El precio de un retablo, que dependía de factores tan diversos como el tamaño, el número de imágenes representadas, la calidad de los materiales y el prestigio del artista, se solía ajustar por anticipado entre el comitente y el artista o valorarse globalmente una vez concluida la obra, aunque esto era más infrecuente para evitar fraudes o malentendidos.

Normalmente los comitentes solían desembolsar una pequeña cantidad al inicio de las obras, una vez firmado el contrato que solía ser en torno a la tercera parte de lo presupuestado³¹⁷, que vemos curiosamente en alguna documentación de obras de Vázquez, *32.000 mrs que es el tercio de los 97.500 mrs* o en este otro donde Diego del Postigo, mayordomo del cabildo le libraba *125.000 maravedies los quales son de la paga del primer tercio de los mil ducados* en que se remataba la talla del retablo³¹⁸, aunque a veces también se le van haciendo pagos por trabajos, como comprobamos en los libros de adventicios de la catedral sevillana o se pagan en dos libranzas como en el retablo de Manzanilla *la primera*

³¹⁴ Así tenemos la referencia del contrato de Miguel Adán para realizar los túmulos funerarios de la viuda de Hernan Cortes para el convento de Madre de Dios en Sevilla. Estos se realizarían según lo convenido “*y si no lo hicieren puedan traer a su costa otros maestros que lo hagan a destajo o por jornal*” lo de jornal se entiende como jornales diarios en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... op. cit. Pág.18

³¹⁵ Quizás más frecuente en el ámbito de la talla arquitectónica.

³¹⁶ *Ídem*. Pág.97.

³¹⁷ Con la cual el artista adquiriría los materiales y atendía los gastos iniciales del encargo.

³¹⁸ *Ídem*. Págs. 92 y 102.

*paga que será la mitad de lo que se concertare y la otra mitad*³¹⁹. Al mediar la obra se daba otro tercio y una vez finalizado el encargo tras la tasación la última parte³²⁰, si no había por lo general problemas, pues si no, como en el retablo de San Mateo de Lucena, el pago se alarga incluso hasta después del pleito. A veces tras esta última parte y de mutuo acuerdo se podía dar un incremento por mejoras o por si hubiera habido un coste sobrevenido. En ocasiones, los escultores ante la falta de los pagos correspondientes interrumpen la obra, amenazando de alguna manera a los promotores³²¹ con los riesgos que conllevara lo ya realizado.

Aunque parezca una obviedad, debemos recordar que no todos los conciertos o contratos que se escrituraban llegaban a buen término. Algunos no se realizaban por desacuerdo entre la parte promotora y el artista, por desavenencias o logística entre los artistas que iban a llevarlo a cabo, y así, tenemos el testimonio de Andres de Ocampo, quien tras la muerte de Jerónimo Hernández, declara *deshazemos e chancelamos e damos por ninguna la dicha escriptura como si no se oubiera fecho*³²².

Generalmente se solía pagar en metálico³²³ en *dineros de contado* mediante *albalaes* o *cartas de pago*, pero a veces y por falta de liquidez en la iglesia pagan en especie como señalamos en los pagos a Juan de Frías por parte del cabildo de Ávila³²⁴ o al propio Vázquez: *650 ducados e un caiz de trigo* para el retablo de la iglesia parroquial de la Concepción de Huelva en 1566. Este pago en especie nos imaginamos que era gravoso para el artista porque tenía además que empeñarse en vender dichas partidas de trigo que solían

³¹⁹ *Ídem*. Pág.91.

³²⁰ Era normal, que en el contrato se especificara que la obra debía ser tasada por dos maestros hábiles y peritos uno por cada parte, y al final estos tasadores solían redactar un memorial de tasación, en donde reconocían y enjuiciaban las obras con objeto de verificar si el artista había guardado las condiciones establecidas en el contrato, exponiendo sus posibles “faltas” examinadas y el modo de corregirlas, desglosando su valor del cargo estimado. Como por ejemplo en el retablo de Medina *“la han de ver e apreciar dos maestros esaminados en el oficio de escultor nombrados por cada parte”* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág. 107. Si había problemas de entendimiento había que recurrir a un tercero, cuyo precio final es el que normalmente se admite. Para ver más de contratos y situaciones es interesante el libro de PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleresop.cit.* Es curioso como aparecen tasadores o veedores cercanos a Vázquez como el escultor Diego de Velasco y el entallador Juan de Oviedo “el Viejo”, cuñado de Vázquez, en el retablo del Rosario para el convento de san Pablo.

³²¹ Así ocurre, cuando por ejemplo, Jerónimo Hernández en el retablo que estaba haciendo para la iglesia de San Andres *a causa de que no se le dan dineros no prosigue la obra e lo hecho se pierde e viene a menos por la unidat que recibe* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág.233.

³²² *Ídem*. Pág.259

³²³ También, aunque raramente se pagaba mediante cedulas bancarias, así en 1573 doña Francisca de Guzmán saldaba a Bautista Vázquez “el viejo” 200 ducados en la banca de Antonio y Pedro de Espinosa en PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano...* *op. cit.* pág.79. Por ejemplo, cuando el grupo de artistas que realizan el retablo para el convento de Madre de Dios de Sevilla lo terminan, dicen que han recibido de Alonso Davila una cantidad del *banco de Pedro de Morga y de Juan de Arregui, banco publico de esta ciudad por vuestra cedula* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág.220.

³²⁴ “Un caiz de trigo”.

tener unos precios fluctuantes según la oferta y la demanda³²⁵. Cuando la obra se tasaba, había algunas parroquias que tenían problemas de pago por lo que éste se demoraba y no es infrecuente que parroquias, especialmente rurales, sigan librando pagos muchos años después de terminado el trabajo³²⁶ y que algunas veces cobraban los herederos³²⁷.

En este sentido, es interesante, el testimonio que da el propio escultor cuando pide que se le pague lo que se le debía por la realización de las esculturas de santa Justa y Rufina que había realizado para el cabildo de Sevilla. El artista hace saber que las santas se habían tasado, y conminaba al pago de estas: *bean lo que se me ha de pagar en lo cual se me hecho e hace notorio agravio porque demás de que ha de ha dos años e mas tiempo que están acabadas e se me habían de pagar manda Vs^a*—se refiere al teniente de asistente— *agora que estando ya tasado lo que de aver que se haga una nueva diputación ..pque la dha tasa esta justificada.. no hay causa por que se haga nobacion ni se me dilate la paga de lo que tan justamente se me debe*³²⁸. Con lo cual vemos lo complicado que era a veces el cobro por parte de los artistas y cómo, incluso después de realizada la tasación final, la parte contratante se resistía a ultimar los pagos. En los contratos, a veces, se ponían cláusulas especiales con el fin de cobrar íntegramente lo convenido después de realizada la tasación³²⁹. Al propio Vázquez lo llamaran para realizar alguna tasación, como la que se hizo en la capilla del Obispo en Madrid por parte de Francisco Giralte en agosto de 1559³³⁰, el del sepulcro del cardenal Tavera ya comentado o la tasación que realiza junto a Juan de Figueroa en 1579 por tasar el órgano de madera de la catedral sevillana³³¹.

³²⁵ PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleres ...op. cit.* pág. 103.

³²⁶ Que a veces se hacía costoso y laborioso por parte del artista que tenía que presentarse en dicho lugar o dar poder a otra persona para que cobrase. Ejemplo de esto es el retablo de San Mateo de Lucena, en donde Vázquez apoderaba a su hijo homónimo para la cobranza *“para que pueda pedir cobrar de la fabrica de la ... todos los maravedies que yo e de auer”* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *“Desde Jerónimo... op. cit.* Pág.103

³²⁷ En Vázquez vemos que, tras su muerte, se complicó la situación por desavenencias entre el hijo de este y su viuda Isabel de Valdés que llegaron a pleito. Esto parece que se resolverá en 1589 en donde le traspasa la viuda a Vázquez *junior* el poder cobrar el retablo de Llerena, el de Cumbres de San Bartolomé y una deuda que tenía pendiente de Juan de la Cueva y Melgarejo.

³²⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla 1928. Pág.133.

³²⁹ Jerónimo Hernández en un retablo que va a realizar para Manzanilla (Huelva) declara *“y es condición que para que se me págue el precio enteramente después de hecha y acabada la obra la vean dos oficiales quales el señor dean ..y si declareasen que meresco mas no se me an de pagar y si menos lo que menos declaren se me quite y desquite dello con mas la dezima parte”* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *“Desde Jerónimo... op. cit.* Pág.217.

³³⁰ Este último había realizado el retablo en la capilla del Obispo en Madrid. Para la tasación por parte de los testamentarios acudieron a Valladolid en busca de Juan de Juni, y por parte del artista llamaron a Vázquez. En VASALLO TORANZO, Luis y PÉREZ MARTÍN, Sergio. “Francisco Giralte y el sepulcro del obispo Gutierre de Carvajal”. *Archivo Español de Arte*, 2013, vol. 86, no 344, p. 275-290.

³³¹ Trabajo en el que invirtieron diez días. en GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ: *Ensayo...op.cit.* pag. 182

Algunos maestros, como Vázquez, simultanearon su actividad con negocios u ocupaciones distintas de la meramente artística, realizando labores de mercader³³².

2.4.2. PRECIOS DE LAS OBRAS DE BAUTISTA VÁZQUEZ:

Una vez hemos introducido las unidades de medida fundamentales en el siglo XVI español, podemos pasar a analizar más detalladamente los precios en la obra de Bautista Vázquez. Para ello distinguiremos en categorías homogéneas para facilitar nuestro análisis:

RETABLOS MAYORES:

En ningún país europeo alcanzan los retablos el tamaño que tienen los españoles, organizados en numerosas calles y cuerpos que contienen no solo esculturas, sino también exuberantes y fantasiosas decoraciones ornamentales en frisos y pilastras. Por eso, creaciones como el retablo o la sillería de coro en España tienen más trabajo escultórico que en Italia o Flandes. Es en los retablos, donde la cantidad a pagar solía ser más considerable, y dentro de estos, los retablos mayores son los más costosos.

Como hemos comentado anteriormente, son pocos los retablos mayores que Vázquez ejecutase de principio a fin, es decir en los que se encargara de la mazonería del retablo junto con la obra escultórica. Por ejemplo, por lo que refiere a la obra con la que Vázquez se establece en Sevilla, el retablo de la cartuja de las Cuevas, éste estaba ya iniciado y Vázquez se compromete únicamente a terminarlo en 650 ducados.

Por lo que respecta al retablo de Carmona en 1565, la fábrica de la iglesia concierta con Vázquez y su taller por un importe 2.000 ducados la escultura del retablo, que comprendía la ejecución de una veintena larga de relieves e imágenes. La arquitectura la realizó él mismo por un importe de 600 ducados, pues recordemos que una parte ya se había hecho anteriormente, por la que se pagó unos 1.400 ducados. El precio de las obras ascendió a la considerable suma de 6.000 ducados, valorándose en partidas iguales la escultura, la arquitectura y la policromía.

En el retablo de San Mateo, donde Vázquez hace gran parte de la imaginería, mientras que Hernández hace la mazonería y el resto de la escultura, inicialmente se tasa en una cantidad muy reducida que se verá engrosada después, pasando de los 2.500 ducados que se estipularon inicialmente a 5.976 ducados, una cantidad sin duda considerable si pensamos que Vázquez por un retablo similar como sería el del convento de san Pablo de

³³² PALOMERO PÁRAMO, Jesús: “Juan Bautista Vázquez, el viejo, mercader de ...*op.cit.* pág.895-899.

Sevilla cobró menos de la mitad dos años antes, unos 2.500 ducados. La parroquia se alarmó y le puso un pleito en 1580, en la que el mayordomo de San Mateo eleva un memorial al obispado, donde se queja de la subida de los precios. Como comentaremos adelante se suceden unas tasaciones externas y a Vázquez después de éstas, se le adeudan unos 737.990 maravedíes por la escultura.

En el retablo de Medina Sidonia, donde ya comentamos que trabajan Bautista Vázquez y Melchor Turín sobre una labor ya iniciada por Roque de Balduque, el montante asciende a 1.378 ducados por las esculturas. En el contrato se aprecian una serie de cláusulas, como son los precios de los relieves dependiendo de ser figuras completas, extremidades superiores o cabeza y manos siendo 15, 4 o 2 ducados respectivamente.

El retablo que realiza para el convento de san Pablo de padres dominicos, se contrató su realización *en tiempo de dos años y precio de 2.500 ducados* y la policromía en otros 2.000, con lo que estamos ante una gran obra, como correspondería a un retablo mayor de un convento con la importancia de este de san Pablo.

RETABLOS MENORES:

Aunque no se trata de obras tan espectaculares como las anteriores, fueron una fuente de ingresos muy importante para Vázquez.

Retablo de Santa María de Écija: se trata de una obra que podemos incluir en este apartado, aunque fuera para una capilla sacramental y por lo tanto de cierta relevancia. En 1566 el escultor consigue un mediador para que cobre al mayordomo de esta iglesia 86 ducados que era el tercio de los 260 que costaría dicho retablo, aunque no sabemos cuál fue exactamente el montante final. La policromía parece que costó una cantidad importante, pues en 1574 el pintor Villegas exigía que se le diesen los 100 ducados que se le adeudaban.

En ese mismo año de 1566 para un retablo de la iglesia de la Concepción de Huelva cierra un precio de “650 ducados e un caíz de trigo”, sin duda una forma peculiar de cobro, pero no inusual y vista en otras obras contemporáneas como la de Juan de Frías, al que le pagaron parte de su trabajo en la catedral de Ávila en 1553 en especias, trigo y pan.

En otros trabajos realizados para el cabildo sevillano, como el retablo de la Santísima Trinidad, sabemos que se pagó a Vázquez 333 ducados, correspondientes al primer tercio de los 1.000 *en que se me remato la talla del retablo que la ciudad hace en la capilla de la Santísima Trinidad*³³³. Es ésta una suma también especialmente importante, si como

³³³ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág.102.

creemos no era un retablo especialmente grande. Otro retablo que tuvo este precio es el mayor de la iglesia de San Francisco en Carmona, aunque éste tendría ya unas medidas relevantes (7,10 m. x 5,01 m. aprox.).

En un retablo lateral tipo tabernáculo, desgraciadamente desaparecido, que realiza para iglesia de san Andrés de Sevilla, sabemos que el cobro fue de 200 ducados, una cantidad realmente pequeña que nos da idea de la obra; aunque a veces nos llevamos sorpresas como el retablo de la Virgen de la Piña en Lebrija, donde contrata para su realización en el plazo de cuatro meses y por el precio de 50 ducados, un precio sin duda irrisorio si lo comparamos con otros precios. El resultado fue magnífico, no sabemos si en este precio se incluyó la realización de las esculturas.

También de coste reducido y de tamaño más bien reducido (3,34 m x 2,50 m.) fue el que hizo para la iglesia de Nuestra Señora de la Purificación en la localidad onubense de Manzanilla que se concertó en unos 80 ducados. En el recién restaurado retablo ejecutado para el monasterio del Dulce Nombre de Jesús en Sevilla sabemos que su coste fue 180 ducados.

Por el tabernáculo realizado para Pedro de Uzedo del Águila en Lima (Perú), sabemos que en noviembre de 1583 recibe 60 ducados de los 200 convenidos en la obra.

Por lo que respecta al retablo del Rosario para la iglesia limeña de Santo Domingo no sabemos exactamente cuánto costó, pero sí que Villegas recibía en 1584 de doña María de Villa, 50 ducados *en quenta y entero pago de los 450 que yo e de aber por el dorado y estofado de un retablo que yo estoy dorando y estofando*³³⁴. Por el retablo del Rosario del convento de san Pablo que serviría de prototipo a este limeño, según se lee en el contrato, cobraría unos 350 ducados con lo que vemos que en la década de los 80 abarató las obras.

En cuanto al retablo de Tunja el coste total de la obra, incluido el fletado desde Cartagena de Indias hasta Tunja, alcanzó la cifra de 1.020 pesos de oro de veinte quilates, aunque el coste de la obra en sí, según Palomero, fue de 460 ducados.

Un retablo o tabernáculo que albergaba una imagen de Nuestra Señora de las Angustias para Puebla de los Ángeles (Méjico) costaría 100 ducados, encargado en 1584, una época en la que Vázquez tiene menos trabajo, con lo que tendría que ser pequeño. Otro que realiza en 1585 para la iglesia de Guadalcanal en Sevilla tuvo un coste similar, 120 ducados, con unas dimensiones de 3,97 m x 2,70 m.

³³⁴ *Idem.* Pág.109.

Retablo de Llerena: El coste total ascendió a 230 ducados en dos pagos de 50 ducados y 180 ducados respectivamente. En 1587, un año antes de su óbito sabemos que negocia un retablo para el convento sevillano de Santa María la Real de Sevilla en tres mil reales de plata, por la labor de mazonería y escultórica.

Hay retablos que efectivamente sufrieron demora para cobrarse, todavía en 1580 otorga poder a Nicolás de Vergara y a Melchor de Pierres para que pudieran cobrar de los albaceas testamentarios del arzobispo lo que quedaba por cobrar, *trescientos ducados o la parte que a mi me perteneciere*, del retablo de Santa María la Blanca de Toledo, ejecutado más de veinte años atrás³³⁵. Una cosa nada infrecuente, pues por ejemplo de los trabajos de decoración para la decoración de la galera de don Juan de Austria, sabemos que el pago de esta obra no se concluirá hasta después de su muerte, antes de la cual otorga poderes para su cobro a distintas personas.

También hay obras menores como una custodia para Santa Olalla por la que pide 65 ducados o el sagrario y mobiliario que hizo para San Bartolomé de Carmona del que conocemos tres pagos: uno de cien ducados, otro de setenta y otro de treinta mil maravedíes.

ESCULTURAS:

También conocemos los precios por los que se contrató la realización de algunas imágenes exentas, cosa excepcional pues en su mayoría iban aparejadas a la contratación de los retablos. Sabemos por ejemplo que los relieves que ejecuta para el retablo mayor de la catedral de Sevilla se acuerdan en *“doscientos diez y nueve ducados por las historias de la huida a Egipto y de la creación para los lados del retablo del altar mayor”*.

Imágenes de Santa Justa y Rufina: En 1572 Diego Postigo, mayordomo del Cabildo Civil sevillano hacía un pago de *“35.000 maravedíes que se libraron a Bautista”*, unos 93 ducados aproximadamente.

Cristo de Burgos: Juan de Castañeda se obligaba a pagar a Vázquez "el Viejo" por las dos imágenes 50 ducados, fraccionados en tres pagos, un valor muy pequeño para lo que supone la calidad de la obra que conocemos, por las esculturas para el duque de Medina Sidonia, un Cristo atado a la columna y un San Pedro, 400 reales (unos 37 ducados) y por el Belén que le realiza 3.300 reales.

³³⁵ Y que al año siguiente otorga poder a otra persona para hicieran gestiones para *“cobrar de don Juan Martínez siliceo arcobispo que fue de Toledo y de don Francisco siliceo arcediano e canónigo de Toledo 560 ducados que me deuen”* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág. 110.

SEPULCROS Y OTRAS OBRAS:

Aparte de la imaginería y retablistica, conocemos los importes cobrados por algunas obras de talla de otro tipo y en soporte diferente, tanto en su época castellana como las realizadas con posterioridad en su época sevillana.

Relieves para el colegio de Doncellas Nobles de Toledo: por esta obra cobró 200 ducados. Aunque inicialmente concertada en un precio de 290, podemos pensar que finalmente se realizó un proyecto muy simplificado de lo inicialmente pactado, viendo lo que resta de la obra.

Sepulcro de mármol de Francisco Silíceo: Según la documentación de la que disponemos, sabemos que se fijó en un importe de “doscientos cincuenta y ocho ducados”.

Ya en su etapa sevillana tenemos datos económicos de algunas obras de este tipo, dentro de las que destacan las siguientes.

Sagrario de la Catedral de Toledo: Una obra sin duda significativa por el lugar donde iría y por albergar el Santísimo Sacramento con diseño de Hernán Ruíz y que se fijaría en 2.400 ducados, exceptuando el mármol y obras de adaptación en el muro que correrían a cargo del propio cabildo.

Sepulcro de Antonio del Corro: nos llama la atención su reducido precio, 250 ducados en 1564, sobre todo si la comparamos con otras obras de menor calidad en que cobro precios similares o superiores.

Humilladero de la Cruz del Campo, para el que su precio estimamos debía ser la mitad de los 1.000 maravedíes debidos al escultor en 1571.

Pulpito de la iglesia de San Pedro (1574): 75 ducados.

Lauda sepulcral de Per Afán III Enríquez de Ribera: En el caso de esta obra nos llama la atención su gran precio, unos 1.000 ducados, de los cuales seguramente Vázquez recibiría una pequeña cantidad pues lo verdaderamente caro era la fundición en bronce.

2.4.3. LA DURACIÓN DE LAS OBRAS

Tras reflejar en el contrato la filiación del cliente, del artista y sus fiadores, se procedía a establecer la duración de las obras, que varió conforme a las dimensiones del retablo o complejidad de las esculturas encargadas.

Por lo general, retablos de 10 a 15 varas de altura correspondientes a tres cuerpos con tres calles y dos o cuatro entrecalles se concertaban para entregarse acabados “*en*

blanco”³³⁶ y asentado en un promedio de 3 años con un coste promedio de unos 3.000 ducados. Los retablos de 6 a 10 varas, de dos cuerpos y tres calles, generalmente tardaban de 12 a 18 meses y su precio solía oscilar entre los 600 y 1.000 ducados. Finalmente, los retablos tabernáculos de un cuerpo y tres calles eran concluidos en menos de diez meses con un coste por lo general inferior a 400 ducados.

Ordinariamente el plazo para entregar la obra comenzaba desde el día que se obligaba en la escritura y su entrega solía coincidir, como recuerda Palomero, con una festividad religiosa o su víspera³³⁷. Si el artista no daba cuenta de su labor en el plazo convenido, sabemos que el cliente podía encargar a otros maestros que terminasen la obra a “destaxo o tasación”, que después se la imputaría al artista en concepto de “costas, daños, pérdidas y menoscabos” que reclamaba el comitente. Generalmente, si el retraso era de poco tiempo, el promotor no exigía pena alguna, pero si se retrasaba más de dos meses, igual podía rebajarle el precio de la obra incluso en una cuarta parte³³⁸.

Entre los ejemplos que conocemos, sabemos que el retablo de la Concepción de Huelva tenía que entregarse en un año desde la firma del concierto. El de San Francisco de Carmona, que era retablo mayor, contaba con un plazo de 18 meses.

El de san Pablo de Sevilla tardó dos años y el de la Purificación de Manzanilla (Huelva) un año. El tabernáculo de Nuestra Señora de la Antigua, de pequeño tamaño, para la iglesia de San Juan Bautista debía de concluirse en seis meses y el tabernáculo del calvario en la parroquia de San Andrés no se sabe el tiempo, pero si la policromía que debía entregarse “ocho días antes de pasqua de navidad de este año”³³⁹ por lo que debía de ser de pequeñas dimensiones.

En cuanto al tabernáculo de Nuestra Señora del Rosario de San Pablo se fijó un plazo de 6 meses que ascendió a un año en el caso del retablo del Rosario de Lima. El tabernáculo del Calvario para Tunja debió de ser su record, pues el 20 de octubre de 1583 se firmaba el contrato y decía que el “20 de Henero de 1584”³⁴⁰ estaría terminado y a “*vista de maestros*”.

³³⁶ Así Diego de Velasco cuando se compromete a realizar el retablo para santo Domingo de Osuna en 1582 tenía que “asentallo en blanco” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op.cit.* Pág.143.

³³⁷ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano... op. cit.* pág. 72.

³³⁸ *Ídem.* pág. 73.

³³⁹ *Ídem.* pág.179.

³⁴⁰ *Ídem.* pág. 184,

Quizás uno de los trabajos que más empeño, por lo menos temporal, tuvo fue la galera de don Juan de Austria, pues en palabras suyas estuvo “*mas veynte y siete meses de ocupasion de su persona que sirvió ..*”³⁴¹.

³⁴¹ en CARRASCO GARCIA, Antonio: *Escultores, pintores y plateros....*.Pág.132.

Capítulo III

ESTILO Y PRODUCCION

3.1. EL ESTILO ESCULTÓRICO EN ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL XVI

Juan de Arfe nos dejó, aún en vida de Vázquez, el sugerente testimonio que tenemos en el tratado artístico de *Varia conmensuración para la escultura y archietectura* publicado en Sevilla en 1585³⁴², en el que ofrecía un análisis de la arquitectura nacional y del panorama escultórico en su época. En concreto en el libro II, al hablar de las medidas del cuerpo humano, aclaró que las nuevas formas traídas por Gaspar Becerra habían superado a las de Berruguete que *traxo de Italia la manera que ora está introducida entre los más artifices, que es las figuras compuestas de mas carne que las de Berruguete.... y estos dos singulares hombres desterraron la barbaridad que en España auia, dando nueva luz a otras habilidades que depuse sucedieron y suceden*³⁴³. Arfe nos propone a Berruguete y a Becerra, como dos iconos de renovación y portadores del antiguo espíritu clásico, frente a la barbarie del Medievo, a la vez que discierne diferencias entre ambos; por un lado las alargadas figuras de Alonso Berruguete, que parecen como un anticipo de creaciones que se producirán posteriormente en España como la obra del Greco (como vio el director de cine José Val de Omar en su documental *fuego y agua*) y las mas hercúneas o en palabras de Palomero “heroicas, corpóreas y monumentales” de Becerra.

En el fondo, lo que Arfe sugiere con estos dos personajes, es el doble lenguaje existente en la escultura española de ese momento: la corriente florentina, calificada por Azcarate³⁴⁴ como “protobarroca” o “manierismo Gótico” y por Weise³⁴⁵ como “barroco primitivo” cuya cabeza precisamente sería Berruguete, y que tendría como seguidores al propio Vázquez o a Isidro de Villoldo entre otros y la denominada Romanista, representada en Castilla por el propio Gaspar Becerra o Esteban Jordán, en la zona vasco-navarra por Juan de Anchieta y que en Andalucía tiene un precedente en Jerónimo Hernández y sus seguidores: Andrés de Ocampo, Gaspar Núñez Delgado, hasta llegar a su culminación en Martínez Montañés, que fluctúan entre esta corriente y un incipiente realismo barroco³⁴⁶.

³⁴² . En esos años, Arfe se hallaba en la ciudad creando la gran custodia de la catedral, que terminaría en 1587.

³⁴³ PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *Jerónimo Hernández*. colección Arte Hispalense. 1981. Diputación Provincial de Sevilla. Pág.48.

³⁴⁴ AZCÁRATE, J. M. *Escultura del Siglo XVI*. Madrid 1958 en *Ars Hispaniae*, XIII.1958, p. 17.

³⁴⁵ WEISE, G. *Op. Cit.*, 1964, pp. 104-117

³⁴⁶ PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *Jerónimo...* *Op. Cit.* Pág. 48

Esta indicación que propone Arfe, la confirma años después Francisco Pacheco en su *“Arte de la pintura”*, al aseverar que *Gaspar Becerra quito a Berruguete gran parte de la gloria que había adquirido... por haber seguido a Micael Angel y ser sus figuras mas enteras y de mayor grandeza. Y así imitaron a Becerra y siguieron su camino los mejores escultores y pintores españoles*³⁴⁷. Berruguete trajo, plenamente consciente, una idea distinta del quehacer artístico, en consonancia con el ideal cinquecentista.

Esta primera generación manierista en la escultura española, que podría abarcar de 1520 a 1560, dominada por grandes escultores como Berruguete y los Vigarny, padre e hijo, o incluso Juan de Juni, se caracteriza por una interpretación apasionada y violenta de los temas iconográficos medievales, un tratamiento ilusionista e incluso podríamos decir pictórico en la labor plástica y una viveza en los ritmos lineales, eco quizás del gótico. Por el contrario, los escultores denominados romanistas, traen una renovación en el último tercio del siglo, apartándose de ese espiritualismo místico, esa arbitrariedad algo subjetiva al tratar algunos temas iconográficos y el expresivismo extático del que habían hecho gala estos maestros, dando paso a un clasicismo algo severo y a la representación vigorosa, monumental y grandiosa del cuerpo humano. A pesar de que ambas tendencias habrían tenido su origen en el Renacimiento italiano y sobre todo en Miguel Ángel, será quizás, la romanista la que más se identifique con él, al menos en su aspecto exterior. Así pues, la primera corriente “castellanizó” las formas del florentino, adaptando esas formas al gótico tardío y de alguna manera a la “tendencia espiritualista”, originando un “manierismo de alargamiento” agitado y convulso, que tuvo un origen florentino. Esto tuvo quizás un gran precedente en algunas de las estatuas realizadas por Donatello, cuyos mejores ejemplos podrían ser su Santa María Magdalena o el San Juan Bautista realizados para el Baptisterio de Florencia, o el San Antonio y San Francisco para Padua.

Los romanistas, por el contrario, despojan a sus esculturas de ese “espiritualismo” potenciando en cambio unas formas más rotundas y monumentales y dotando a los cuerpos de una contundencia muscular³⁴⁸ que recuerda a los prototipos ejecutados en la Sixtina.

Este cambio, que coincide cronológicamente con el ascenso al trono de Felipe II, la conclusión del concilio de Trento y la Contrarreforma, tiene en el monarca uno de sus máximos impulsores. Esté rechazaba un lenguaje ya anacrónico y abigarrado, sobre todo

³⁴⁷ PACHECO, F., *El Arte... Op. Cit.*, pág 349. En la nota 18 de esta edición de 2001, Bassegoda dice que el contenido del primer párrafo se inspira parcialmente en la conocida valoración de Juan de Arfe en su *Varia* (Lib. II. Fol 2v): *A este [Alonso Berruguete] sucedió Gaspar Becerra natural de Baeça en el Andaluza, y traxo de Ytalia la manera que aora está introduzida entre los mas artífices , que es las figuras compuestas de mas carne que las de Berruguete.*

³⁴⁸ PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *Jerónimo... Op. Cit...* Pág. 48

configurado a lo largo del Mudéjar, el Plateresco y el Gótico para las decoraciones en fachadas e incluso retablos. Al mismo tiempo había sido influido por un exceso de fervor mal orientado, a partir de ahora mas dirigido, infectado por algunos episodios de alumbrados o iluministas en España, que abrirá el camino hacia una depuración formal, que en arquitectura tiene su definición en el Purismo herreriano y uno de sus precedentes en el Monasterio del Escorial.

Este nuevo estilo, no alcanzó el mismo predicamento en el sur de España que en el resto de la península y llegará a Andalucía una veintena de años después aproximadamente. *La imaginería del sur de España, no ligada de una manera tan expresa a la poética de Miguel Ángel, como los seguidores castellanos de Juan de Juni y Alonso Berruguete, desarrolla una plástica monumental basada en el refinamiento y en la elegancia, como medios más idóneos para captar la atención del fiel*³⁴⁹.

En palabras del profesor Palomero, *la absorción tardía de estos postulados en Sevilla, al margen de la impronta medieval y la profunda herencia mudéjar que favoreció la expansión del plateresco en la arquitectura de madera de la región, creo que reside en la peculiar posición estilística de Juan Bautista Vázquez el viejo que imprimió a sus obras un academicismo correcto*³⁵⁰. Habría que considerar que en Andalucía, sobre todo occidental, en la segunda mitad del siglo comienza a desarrollarse un tipo de escultura que, si bien tenía sus raíces en Castilla, se acomodaba a la sensibilidad local componiendo figuras refinadas y elegantes, de serena y suave belleza, lejos de estridencias y desgarros dramáticos que, en último extremo, podían sugerirse, pero nada más, porque aquí no gustaba de verlos representados. El expresionismo goticista que propició en Castilla el desarrollo de cierto tipo de manierismo no se planteó nunca en Sevilla en los mismos términos ni con igual intensidad, de forma que estas tendencias dieron paso a un arte conceptualmente menos apasionado y más sujeto a cánones en cierto modo más clásicos³⁵¹.

Siguiendo los análisis de Angulo y Hernández Díaz, el clasicismo se introduce en el Suroeste en el campo escultórico de manos de Isidro de Villoldo y del propio Vázquez, que se enfrentara con el influjo del Manierismo nórdico introducido por Roque Balduque y Juan de Giralte, aunque la imaginería de Vázquez se encuentra cada vez más en contradicción

³⁴⁹ CHECA, Fernando: *Pintura y escultura del renacimiento en España .1450-1600. Manuales de Arte Cátedra*. edit .Cátedra. De ello son buen ejemplo la obra de Bautista Vázquez en san Mateo de Lucena, desnudos como el relieve de la flagelación de Jerónimo Hernández en la iglesia de San Leandro de Sevilla o sus estatuas exentas tales como el Jesús resucitado o el niño Jesús de la hermandad de la Quinta Angustia Sevillana.

³⁵⁰ PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *Jerónimo Hernández...op.cit.*

³⁵¹ NÚÑEZ FUSTER, J: *Iconografía angélica ...op.cit.* pág.632.

con los marcos retablisticos en que se inserta, todavía ligados a la tradición plateresca³⁵².

Por tanto, podemos considerar a Andalucía una aventajada en la nueva corriente manierista. Por eso podemos hablar de manierismo en Andalucía desde los años cincuenta, y se convertiría así en adelantada en el renacimiento Español. Por ejemplo, Andrés de Vandelvira se muestra como manierista en la sacristía de la Catedral de Jaén o el último Hernán Ruiz en la Sala capitular de la catedral hispalense y el recién llegado de Italia, Francisco del Castillo, en su cárcel de Martos o la fachada de la Chancillería de Granada, conocedor de los tratados de Vitrubio y otros tratadistas³⁵³.

3.1.1. EL ESTILO DEL RETABLO SEVILLANO EN EL RENACIMIENTO

Mucho se ha estudiado últimamente acerca de la importancia que tuvo el retablo, su multiplicación y prestancia en la Edad Moderna³⁵⁴, sobre todo después del Concilio de Trento, como prueba de la renovación religiosa que experimentó la sociedad católica. También es revelador, el interés por parte de la jerarquía por querer desarrollar los aspectos iconográficos y artísticos, así en una de las asambleas del Concilio en 1563 se decretaba la normativa oficial que debía seguir la iglesia en materia de enseñanza y de “decoro” iconográfico:

*Enseñen con gran empeño los obispos y procuren que el pueblo sea ilustrado y confirmado en el recuerdo y asidua observancia de los artículos de fe por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representados en pinturas o en otras formas de figuración*³⁵⁵. Así, se recomendaba a los entalladores y escultores dedicación absoluta, al menos en teoría, y al escultor se le requería claridad expositiva en las composiciones, honestidad, respeto y decoro en el tratamiento de las imágenes que iba a representar y por supuesto, como decía Hernández Díaz, que tuvieran esa *unción sagrada*, que moviera al fiel a la oración y al trato con la divinidad mediante estos iconos.

Si en las primeras décadas del siglo XVI primaron en el retablo sevillano³⁵⁶ las obras cerámicas y marmóreas, en el segundo cuarto de dicho siglo se evolucionó hacia una preponderancia casi fundamentalmente pictórica; de igual manera, si anteriormente los retablos renacentistas eran muy escasos y se realizaban en Sevilla por escultores italianos o

³⁵² CHECA, Fernando: *Pintura y escultura del renacimiento... op.cit.*

³⁵³ MARÍAS, Fernando: “A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI” en *Manierismo* John Shearman. Xarait ediciones. Bilbao 1984. Pág. 14.

³⁵⁴ Para saber mas es interesante *Les ateliers de retabliers lavallois* (París 1976) por Jacques Salbert.

³⁵⁵ LOPEZ DE AYALA, I: *El sacrosanto y ecumenico concilio de Trento*. Madrid 1798. Pág.350-360.

³⁵⁶ Entender con esta denominación no solo el retablo que se ejecuta en la ciudad, sino también en su área de influencia especialmente en las actuales provincias de Cádiz, Córdoba y Huelva.

directamente se importaban de Italia, a partir de la mitad del siglo las formas renacentistas se generalizaron en el campo de la retablistica y fueron realizadas en madera tallada y policromada por maestros locales. Este cambio supuso la consagración de la opción renacentista que producía la desaparición de las formas góticas³⁵⁷. A esto hay que unir la “fiebre” de hacer nuevos retablos que llega a partir del último tercio del XVI en la casi totalidad de las parroquias del arzobispado al no corresponder los antiguos retablos góticos con los nuevos ideales mentales de la época, ni con la imagen de triunfo de la Iglesia contrarreformista. Sin embargo, este deseo de renovación retablística por parte de los feligreses o de los párrocos, se obstaculizaba, algunas veces, por la “burocrática” correa de transmisión que había entre los interesados y los artistas, en medio de los cuales se encontraba el visitador del arzobispado. Éste anualmente inspeccionaba las parroquias de la diócesis y tomaba nota de las necesidades materiales de éstas; el provisor, recogía las informaciones del visitador y tras la preceptiva autorización del arzobispo, planteaba, en caso de aceptarse, el programa iconográfico de dicho retablo. Éste se entregaba al mayordomo mayor de fábrica, administrador de la hacienda eclesiástica, en compañía del mayordomo de la iglesia que había solicitado la construcción del retablo quienes se ocupaban finalmente de la contratación de la obra³⁵⁸.

Llamativa, es la prevalencia del retablo pictórico sobre el escultórico, además, cuando se tenía tan reciente la obra del retablo mayor de la catedral. A pesar de ello, incluso los retablos que lo siguieron más fielmente en estilo gótico fueron fundamentalmente pictóricos. Uno de estos factores pudo ser la presencia en la ciudad de Alejo Fernández, el cual desarrolló una ingente cantidad de retablos en su mayoría góticos y algunos renacentistas que dejaron una profunda huella en la plástica local³⁵⁹. El otro factor que posiblemente influyó fue la influencia de los retablos pictóricos flamencos. Hacia mediados de siglo la marcha de Pedro de Campaña a Bruselas y el fallecimiento de Esturmio en 1556, en palabras de Palomero, dejará a la ciudad huérfana de buenos pintores y hasta comienzos de la centuria siguiente la mayoría de pintores contemporáneos a Vázquez, en muchos casos provenientes de Avila y Toledo, van a quedar relegados a labores como el dorado y policromado de los retablos. La abundancia de talleres escultóricos a partir de mediados del XVI y la ausencia de buenos pintores va a conllevar un cambio en el sistema de contratación a partir de 1560: los pintores no van a encargarse de la obra y luego subcontratar, sino que

³⁵⁷ HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *el retablo sevillano...op.cit.* pág. 81

³⁵⁸ PALOMERO PARAMO, Jesús: (A) *El retablo sevillano ...op.cit.* Pág.103.

³⁵⁹ HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El retablo sevillanoop.cit.* Pág. 81

serían los escultores y los entalladores quienes contratan directamente los encargos para ceder sus tareas pictóricas o de dorado a los policromadores y doradores³⁶⁰.

A continuación vamos a incidir en las novedades formales del incipiente retablo renacentista que se ejecuta hacia mediados de este siglo XVI. Es obligada la referencia a sus soportes característicos, el balaustre que se conforma por unos estrangulamientos de sus sincopados desarrollos verticales, formado en vez de por un fuste cilíndrico como sería en las columnas por una suma de piezas, anticipo de la columna estípite, diversamente torneadas³⁶¹. Esto se podría ver como una novedad local, pues los retablos realizados por italianos en la ciudad o los importados, en ningún caso emplearon dicho soporte, sino que usaron la columna o la pilastra.

Sin embargo, el empleo de balaustres se generalizó en la ciudad a partir de la década de los años 20, como se puede ver en la decoración del Ayuntamiento y en otras obras de Martín de Gainza³⁶². También, aparece en las pinturas del retablo de las Doncellas y en las vidrieras de la catedral. En otras plásticas como en la platería, también se observa la utilización de dicho soporte. Aunque quizás, el origen teórico de dicho soporte se encuentre en posibles modelos como el repertorio gráfico aparecido en *Las medidas del romano* de Diego de Sagredo, publicado en 1526³⁶³.

Hay que indicar que el grutesco, “ese ornamento sin nombre” al que refirió Chastel y que la documentación sevillana llama *Romanos*” o *brutescos*, se generalizó por toda Europa en las primeras décadas del siglo XVI³⁶⁴. Es interesante como en ese “grutesco” que aparece en las columnas³⁶⁵ o en otras partes del entablamento se representan a menudo figuras desnudas masculinas y femeninas³⁶⁶. Esta muestra que aparece en el Renacimiento, y más tarde en el Manierismo, conducía a menudo a exhibiciones de desnudos y artificios que no solo eran superfluas en un sentido funcional sino contrarias por sus efectos a lo que debía de

³⁶⁰ PALOMERO PARAMO, Jesús: “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento” en *Imafronte* (Murcia), 3-4-5 (1987-88-89) . Pág.59

³⁶¹ HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El retablo sevillanoop.cit* Pág 82

³⁶² PALOMERO PARAMO, Jesús: “Definición, cronología y...op.cit. Pág.82.

³⁶³ HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro: *El retablo sevillanoop.cit* Pág.83

³⁶⁴ *Ídem*. Pág.82.

³⁶⁵ Es interesante como se describe los detalles que debía de llevar el retablo concertado por Bautista Vázquez “el mozo” y Vasco de Pereira con Brígida Broche para la capilla que esta tenía en la iglesia de San Pedro de Sevilla. Así se describe que “*las dos columnas de los lados del primer cuerpo an de ser de labor de la otra columna questa dibuxada con sus yedras y paxarillos e frutillas*” que nos da idea de la decoración que recubría dichos soportes. En LOPEZ MARTÍNEZ, C: *Desde Jerónimo Hernandez ..op.cit.* Pág 119.

³⁶⁶ Para saber más de este tema se puede consultar *El simbolismo del Grutesco renacentista* por GARCÍA ÁLVAREZ, Cesar o ALMANSA MORENO, José Manuel: “la introducción del Grutesco en España”. Julio de Aquiles y Alejandro Mayner” en actas del XV Congreso nacional de Historia del Arte (CEHA). *Modelos intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Palma de Mallorca. Octubre de 2004. Coord. Por Catalina Cantarella Camps.

perseguir la obra religiosa. Aunque fuera del ámbito español, es curiosa una reacción del año 1549, en las que se denuncia la inclusión de dos imágenes desnudas de Adán y Eva por Bandinelli en el Duomo de Florencia e incluso se llega a atacar a Miguel Ángel como *el inventor de obscenidades, que cultiva el arte a expensas de la devoción*³⁶⁷. Es interesante cómo esta profusión de “grutescos” se verá poco a poco disminuida, y así entre las condiciones para el retablo mayor de San Juan Bautista de Santoyo, realizado por Esteban Alvarez, se estipula que las figuras deben ser *conforme lo que se requiere particularmente cosa della y no grutescos ni cosas impropias a la ystoria*³⁶⁸. También en Sevilla, Vasco de Pereira, cuando establece las condiciones para policromar el retablo mayor de las Dueñas, indica que no se representarán *ningún mascaron, ni bestión, ni otras figuras y rostros monstruosos*” y en lugar de éstos se pondrán *figuras de angeles y niños*³⁶⁹ y *rostros de serafines y otras obras onestas y de buena gracia y perfeccion*³⁷⁰. Paralelamente observamos hacia finales de siglo que el retablo sigue un proceso de simplificación cromática y así, en las condiciones que da Vasco Pereira en el retablo citado, vemos que *es condición que todo el ornato deste retablo a de quedar de puro oro sin colores porque los colores en la dicha arquitectura empobrece y en Italia no se ussa mas con toda la discreción ornara en algunos planos con oro rustico crespo y en otras partes cambiara con oro mate*. Este proceso de simplificación va unido a la aparición en Sevilla del denominado retablo romanista en la década de los setenta, coincidiendo con los últimos años en que todavía se acudía al plateresco para configurar los retablos. Es entonces cuando los tracistas y escultores castellanos, que desde 1560 estaban trabajando en la ciudad, comenzaron a hacer efectivos el cuerpo doctrinal expuesto por los tratadistas italianos del manierismo. Aunque no será hasta 1581 cuando Jerónimo Hernández y Vasco Pereira, según trazas del Maestro Mayor Pedro Díaz de Palacios, definan este recetario en el retablo mayor del monasterio de Santa María de las Dueñas de Sevilla. Sin duda, a esto contribuyó también el cambio en la concepción de la función del arte alrededor de 1560, ocasionado por el

³⁶⁷ SHEARMAN, JOHN: *Manierismo*: Xarait ediciones. Bilbao 1984. pág. 194

³⁶⁸ También tenemos el testimonio de Pierres Picart, en 1563, contrata el retablo mayor de la parroquia navarra de San Juan Bautista de Estella, éste se comprometía a “*que en todo cuanto es la dicha obra, donde quiera que obiere necesidad de talla, como es en la columnas y frizos y otras partes, no puedan poner sino ángeles y serafines y niños con alas y cabezitas y ojos y frutas naturales, y no caballos, ni bestiones ni brutescos, ni otra cosa fuera de lo susodicho, so pena que todo lo que de otra manera se pusiese se quitara de la dicha obra*”.

³⁶⁹ La problemática que podía suponer la aceptación de personajes paganos, aún reconvertidos, y su proliferación en las producciones artísticas de carácter sacro, se vio atenuada cuando se trató de dar forma infantil a los ángeles porque los niños pequeños, en cualquier situación, incluso en reposo o dormidos, suscitan en quienes los contemplan sentimientos de afecto y ternura cercanos a la devoción y a la piedad, derivados de las cualidades que le son propias .cfr en NÚÑEZ FUSTER, J : *Iconografía angélica ...op.cit.* pág. 630

³⁷⁰ HERRERA GARCIA, Francisco: “el Retablo Sevillano...op.cit. pág 313.

triunfo de la Contrarreforma y -ascendido al trono Felipe II- con la propuesta de la monarquía de un arte arquitectónico sin la ornamentación abigarrada ni la imaginería de expresión mística que evocaba a los alumbrados e iluministas³⁷¹.

Se optaba ahora por los motivos decorativos “honestos” y “las cosas vivas” sobre arquitecturas extraídas de los preceptistas italianos del Manierismo, sobre todo de Serlio y Palladio que al retablo sevillano llegaron veinte años más tarde que al resto de la Península. Al mismo tiempo, el código decorativo sigue las recomendaciones de Sagredo en las *Medidas del Romano* de forma que los elementos fantásticos y fabulosos del grutesco son sustituidos por motivos vegetales y florales tomados del natural que alternan con pájaros, figuras infantiles de cuerpo completo y serafines, así nombradas en la época las cabezas infantiles aladas. Los niños desnudos, con o sin alas, muy demandados en los contratos de los retablos, se mostrarán en variadas actitudes y funciones manifestando a partir de ahora no tanto la entusiasta recuperación de las antiguas figuras de erotes y genios funerarios de la Antigüedad, propia más bien de la fase plateresca del retablo, como la influencia de los niños y jóvenes miguelangescos, sobre todo del techo de la Sixtina, que alcanzarán, completamente desnudos, erguidos o tendidos en frontones extraordinaria difusión³⁷². Se había producido por tanto un cambio en la decoración que, si bien suponía la prohibición tajante del grutesco “monstruoso” y la sustitución por la decoración romana inspirada en lo “natural”, no solo permitía sino alentaba, según se especifica en los contratos, la persistencia, con otro lenguaje, de los temas y motivos donde estuvieran presentes los ángeles niños y los niños sin alas.

Se sabe que la mayoría de retablos que se ejecutan en el segundo cuarto del XVI estuvieran en su mayoría destinados a capillas privadas³⁷³, como puede observarse en la catedral de Sevilla. Entre otras cuestiones se puede observar la relación que el retablo sevillano tuvo con los sepulcros, relación que aparece apuntada ya en *Medidas del Romano*, donde se señala que ambas realidades compartían modelos formales.

A la idea de renovación estética con los nuevos retablos, hay que sumar una evidente intencionalidad social además de devocional”.

Sin duda, el retablo mayor de la catedral, supuso un hito excepcional en el retablo

³⁷¹ NÚÑEZ FUSTER, J: *Iconografía angélica...op.cit.* pág. 635.

³⁷² Idem. Pág. 635.

³⁷³ HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El retablo sevillanoop.cit* Pág. 83

sevillano de los siglos XV y XVI. El largo final que tuvo la ejecución de la obra jugó, sin duda, un papel protagonista en el medio artístico sevillano del tercer cuarto del siglo XVI. Esta larga finalización tuvo que ver con el deseo de flanquear con dos alerones laterales las siete calles que ya tenía. Así, la obra adquirió un carácter tridimensional.

Aunque la conclusión en estilo gótico no supuso que la creciente labor de retablos en el nuevo estilo disminuyese, sino que se contrataron un gran número de obras, que fueron dejando la ejecución de pequeños retablos laterales en pro de nuevas obras retablísticas en cabeceras de parroquias e iglesias conventuales. En ese contexto se introducirá un nuevo tipo de retablos, los denominados “tabernáculos”, destinados a contener una sola imagen escultórica.

3.1.2 ESTILO DE JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ

Para conocer el estilo de Vázquez, quizás habría que bucear previamente en el estilo de la escuela berruguetesca abulense. En Isidro de Villoldo, vemos efectivamente esa influencia de Berruguete que se transmite en un contenido “melancólico”, desmayado, y por tanto hay una mayor relación con el manierismo italiano. Se ha visto también una evolución en Villoldo desde sus primeras obras, muy marcadas por Berruguete, hacia un mayor clasicismo, donde los recursos manieristas se han dulcificado.

En cierta manera, formado en el denominado “manierismo florentino”, Vázquez supo asimilar esta corriente con dos ingredientes originales: el clasicismo de sus formas y la belleza que aplica a sus imágenes. Ambos rasgos disimularon la “tendencia anticlásica” de Berruguete y, según Palomero, fueron los causantes de la permisividad y persistencia de su estilo en este periodo. La superación de esta corriente vendría de la mano de su discípulo Jerónimo Hernández.

No es fácil encuadrar el estilo de Bautista Vázquez, algunas veces se le ha encuadrado dentro de ese clasicismo italianizante, quizás del ambiente florentino, y otras veces se le ha considerado manierista, al ser de algún modo seguidor de Berruguete o influido por este y también que se encuadra mejor cronológicamente como se entiende ahora el Manierismo como estilo internacional, si es que lo hubo.

Como dijo Jan Bialostoski, después de la Segunda Guerra Mundial, se observó la tendencia historiográfica de denominar bajo el concepto “manierismo” a los fenómenos

artísticos de la segunda mitad del siglo XVI, preocupación teórica que estuvo presente en el XX Congreso Internacional de Historia del Arte (1961). Este autor señaló como actividad destacada la exposición *Le triomphe du Manierisme Européen* celebrada en el Kijkmuseum (Amsterdam, 1955) y las publicaciones posteriores de Rene Hocke, Wurtembergerg, Busquet, Shearman y Hauser. Los historiadores españoles hemos usado de manera indiscriminada o tímida este término; sin duda, reflejando la falta de acuerdo en determinar los límites cronológicos y las características particulares de esta etapa artística, como señala el propio Bialostoscki sobre la eliminación del término “manierista” del título de la tercera parte de la historia de la escultura italiana, que fue anunciada en 1963 como *Italian Mannerist and Baroque Sculpture*. En España esta discusión también tuvo su eco y, por ejemplo, algunos historiadores como Rafael de Hornedo o Camón Aznar propusieron denominar a este periodo como *Arte Tridentino*³⁷⁴. Fernando Marías al hablar de Manierismo³⁷⁵ propone dos acepciones; la primera –por su prioridad cronológica– *de Manierismo supone que este fue el estilo generalizado del siglo XVI, primero en Italia y luego en el resto de Europa, fundamentalmente caracterizado por su oposición a los ideales renacentistas, en crisis a causa de la reforma protestante, el “Sacco” de Roma y la Contrarreforma Católica*; esta aceptación, quizás, ha sido como un *cajón desastre*, donde se han metido algunos hechos históricos y sociales que produjo cierta distorsión a la hora de entender este estilo con características como *anticlasicismo, subjetivismo, espiritualismo, expresionismo etc.* La segunda parte de la visión de John Shearman, algo restrictiva y más en línea con el pensamiento actual. Así, el Manierismo, sería una *entidad estilística no epocal fundada en el ideal de la Maniera y constituiría una tendencia dentro del arte del siglo XVI, al lado de otras tendencias que se nos presentarían como su contrafigura o su antítesis*. Por lo tanto, esta corriente habría que entenderla como una prolongación –*más que de una reacción – del pleno Renacimiento*. Este Manierismo en palabras del propio Shearman sería *un estilo con estilo, un estilo estilizado, lleno de equilibrio formal, refinamiento y sofisticación, necesitado como tal de desenvoltura, de inventiva, artificiosidad y virtuosismo, de aparente facilidad en la resolución de problemas formales plenos de dificultades; en resumen, un estilo que aborda la obra de arte desde lo que podríamos llamar un punto de vista “esteticista”, como problema fundamentalmente formal*

³⁷⁴ ROMERO TORRES, José Luis: “Historiografía y fortuna crítica...*op.cit.* pág.49

³⁷⁵ MARÍAS, Fernando: “A propósito del Manierismo...*op.cit.* pág.8.

más que expresivo de un contenido temático³⁷⁶ y que llevaría a romper “esas reglas clásicas” desde el conocimiento.

No se debe identificar arte manierista con arte amanerado, pues aunque el primero sea amanerado en mayor o menor medida, el segundo no es siempre manierista, ya que puede ser cualquier cosa menos elegante y cumplido. Aunque claro está, en el siglo XVI no existía este concepto de manierismo como movimiento o estilo, es indudable que la manera en las obras de arte se apreciaba mucho. El manierismo como ya hemos dicho es un estilo plenamente italiano y cuando lo encontramos fuera de Italia representa la adopción de modelos italiano³⁷⁷.

Es curioso como el manierismo fue más un arte para entendidos que un arte para cortesanos. Sin embargo, lo cierto es que la gran mayoría de los primeros coincidía con los segundos. El manierismo es un estilo vulnerable. Todas las convicciones en que se basaba son fácilmente reversibles: la idea de que la complejidad, la prolijidad y el capricho irrazonable son bellos, que el virtuosismo es algo a cultivar y exhibir...así las obras manieristas se hicieron quizás de manera más agresiva que las demás, para disfrutar de ellas, hechas para una sociedad capaz de entusiasmarse con la belleza artística.

Tras la muerte de Rafael y Miguel Ángel vuelto temporalmente a Florencia, las labores artísticas quedaron en Roma a partir de 1520 en manos de un grupo de jóvenes de gran talento entre los que se encuentran Polidoro di Caravaggio, Rosso Fiorentino o Perino del Vaga, otro discípulo de Rafael, con quien se ha querido relacionar al propio Vázquez durante su estancia italiana y por supuesto Parmigianino con quien también se podría relacionar estilísticamente³⁷⁸.

Como comentaremos adelante, todavía existen algunas lagunas en el conocimiento de los años de formación de Vázquez, a la espera de hallar algún documento que nos aclare los oscuros años abuleneses y su posible partida a Italia. Pero lo que es indiscutible es el eco italianizante en sus obras. Cabe señalar, como ejemplo el dibujo que publicara Palomero de la portada del Colegio de las Doncellas de Toledo (Fig.46), en donde “la actitud y postura del niño, está claramente tomada de la corriente manierista florentina y se encuentra muy

³⁷⁶ SHEARMAN, John: *Manierismo*. Xarait ediciones. Bilbao 1984. Pág. 57.

³⁷⁷ *Idem*. Pág. 60.

³⁷⁸ *Idem*. Pág. 60.

próxima a determinados tipos y actitudes infantiles que aparecen en las obras de Pontormo, Rosso, Andrea del Sarto y sobre todo en Parmigianino”³⁷⁹.

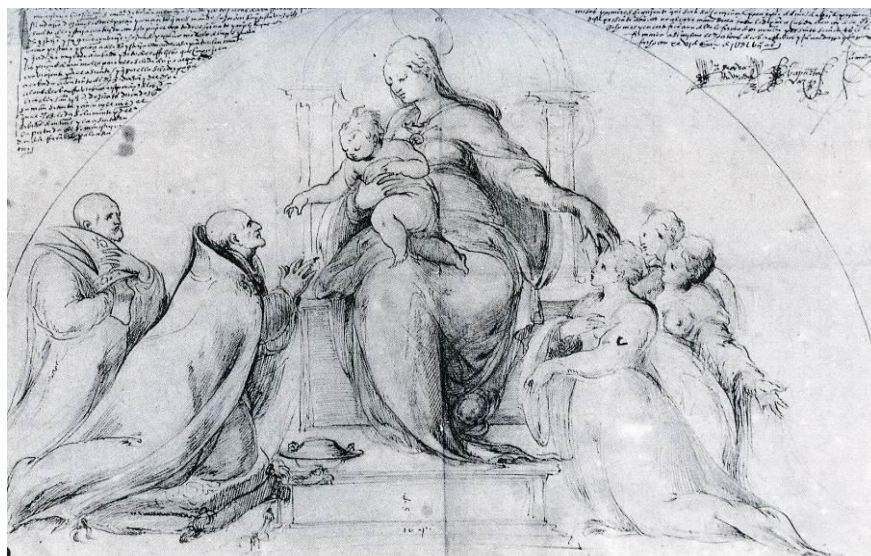


Fig.46: Dibujo/ boceto de la *Virgen con las doncellas*. Colegio de Doncellas Nobles de Toledo.

Incluso son observables ecos del siglo precedente en Italia; por ejemplo, algunas cabezas de crucificados de Vázquez recuerdan a Donatello en la cabeza de Holofernes de la Piazza della Signoria, así como la elegancia y el ligero contrapposto de algunas de las esculturas de Desiderio da Settignano (San Juan Bautista. Museo Nazionale, Florencia) o de Benedetto da Maiano (san Juan Bautista del Palazzo Vecchio).

Como analizaremos después en el capítulo dedicado a la técnica, algunos han apuntado, especialmente la doctora Estella, un posible viaje a Italia, quizás a Roma con Perino del Vaga o la zona más nórdica de Parma. También se ha comentado que quizás el manejo de técnicas como el grabado lo aprendiera de esa zona y sobre todo la talla en mármol.

Durante su etapa toledana, Vázquez colabora con Berruguete e influye con su estilo elegante en las últimas creaciones del maestro, como aprecia Azcarate en el sepulcro del cardenal Tavera³⁸⁰ (Fig.47). Es indudable su filiación con algunas de las obras de Alonso Berruguete y cómo le impactan en la creación de sus tipos marianos y, sobre todo, en las figuras masculinas que representan a santos o a apóstoles. Solamente recordar algunas piezas, como el san Matías de la capilla de San Gregorio de la catedral de Palencia, donde encontramos mucha similitud con imágenes de Vázquez.

³⁷⁹ PALOMERO PARAMO, Jesús: “Juan Bautista Vázquez el Viejo y la ...*op.cit* .pp. 467-474.

³⁸⁰ AZCARATE, JOSE MARIA: *Alonso Berruguete*. Valladolid 1963. Pág.84.



Fig.47: *Sepulchro del cardenal Tavera.*
Hospital de Tavera. Toledo.

Existe constancia documental de que empieza a trabajar como escultor y retablista en Castilla, en compañía de Nicolás de Vergara, con el cual llega a formar una curiosa síntesis. Ambos artistas, dotados de una gran personalidad, armonizan sus estilos sin plegarse uno al otro³⁸¹.

La obra de Vázquez tiene, sin duda, ecos de la labor de Vigarny padre en sus trabajos en mármol, como los angelitos o el tondo que corona el sepulcro de don Diego de Avellaneda, hoy en el Museo Nacional de Escultura, donde se representa de medio cuerpo a la Virgen con el Niño que le toca la cara a su madre en una grácil y entrañable composición. También podemos apreciar dicha influencia en la *imagen* de la Fe del mismo sepulcro o en las delicadas composiciones como

la de la Virgen con el Niño, hoy en el museo de la catedral de Burgos.

Pero también son evidentes ecos de otros escultores anteriores o coetáneos, como Esteban Jamete³⁸², sobre todo durante su estancia en Cuenca³⁸³. Con éste, es asombroso el parecido en algunas composiciones (Fig.48) como la de la que recuerda la misma escena del retablo de Carmona, que seguramente compartirán una misma fuente iconográfica y los tipos masculinos en los apóstoles Pedro y Pablo. Asimismo la decoración escultórica de la capilla de los Apóstoles de la catedral



Fig.48: *Ultima Cena* del retablo de la capilla de Santa Elena. Catedral de Cuenca. Esteban Jamete.

³⁸¹ *Ídem.* Pág. 24

³⁸² Que también estuvo en Toledo, en cuya catedral realizará trabajos en la sillería del coro. En Andalucía trabajara en las portadas de la capilla del Salvador de Ubeda y en la fachada del ayuntamiento sevillano.

³⁸³ Es interesante recordar como uno de los oficiales de Vázquez, Miguel Adán trabajara con Jamete en Cuenca.

conquense, que indudablemente recuerda a su vez la influencia de Felipe de Vigarny y de Alonso Berruguete con quienes había trabajado y estuvo en Sevilla en la década de los '40³⁸⁴, antes de residir en Cuenca.

Como recuerda Estella, en su conjunto, su arte sobresale entre el de sus contemporáneos por su corrección, sobre todo en su etapa castellana, pues en la sevillana le empezará a hacer sombra su discípulo Hernández. De este acepta y hasta asimila las novedades que él y otros jóvenes escultores plantean, *pues si su compañero castellano Vergara, aparece más progresista en la realización de los paños ceñidos al cuerpo marcando formas miguelangelescas, cuando trabajan en común en obras de madera desmerece ante lo de Vázquez. Si no llega a alcanzar la capacidad creadora de este último ni la genialidad de su posible maestro Berruguete, su obra en conjunto, es una de las más coherentes de los escultores españoles del XVI*³⁸⁵.

La influencia de Berruguete se puede observar y es quizás, el artista coetáneo que más le influyó tanto a nivel técnico como estilístico. A diferencia de los expresivismos de Valladolid, la escultura toledana es de un modelado muy correcto y gentil, cercana a las bellezas cuatrocentistas de los *marmorì* toscanos.



Figs.49 y 50: Apóstoles del retablo de Mondejar y escena del *Abrazo ante la Puerta Dorada* de Almonacid.

En cualquier caso, los influjos berruguetescos son claramente perceptibles en muchas de sus figuras masculinas, como los apóstoles de Mondéjar (Fig.49) o *el Abrazo ante la Puerta Dorada* (Fig.50), aunque esta última composición también recuerda en algo a Juni,

³⁸⁴ Trabajando hacia 1544 en la fachada del ayuntamiento sevillano y en la portada del palacio de los duques de Arcos en Marchena, en concreto en la figuras de los *gigantes*. Agradecemos al prof. Albardonedo estas informaciones, fruto de sus investigaciones.

³⁸⁵ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla ...op.cit.* pág.20

pero son menos significativos en otros de sus tipos iconográficos. No se ha visto la posible influencia de Gregorio Vigarny en su obra, a pesar de habersele encomendado la continuación de muchos de sus trabajos e incluso pensar en una vinculación anterior a través de las obras de su padre.

En Sevilla, Vázquez encontraría algunas estatuas romanas con “fuertes aires realistas”, la escultura medieval, especialmente la tardogótica, con Lorenzo Mercadante de Bretaña, introductor del espíritu eyckiano en las tierras hispalenses, y su discípulo Pedro Millán; el arte delicado del arte liguor de los Aprile, Carona y Gazini; el del todavía épico Pietro Torrigiano y Doménico Fancelli, el de Nicolás León y Miguel Perrin entre otros³⁸⁶.

A decir de Hernández Díaz, no hubo choque entre lo castellano y lo sevillano, incluso podríamos hablar de compenetración, intercambio de ideas y morfologías.

Como escultor imaginero de relieves o figuras de bulto, podemos destacar sus proporciones algo alargadas, sin llegar a los excesos de algunos manieristas, agudizadas por sus cabezas pequeñas bien plantadas y ligeramente movidas en un sentimiento manierista de “contraposto”³⁸⁷. También como, señala Estella, *es interesante el conocimiento del tratamiento de los paños que en pliegues de bandas estrechas se ciñen al cuerpo, tendiendo a la diagonal y acentuando el movimiento en espiral de la figura. El modelado de sus carnes las facturas de sus manos fuertes, con nudillos destacados, sus rostros magros en los personajes masculinos, a veces demasiado redondeados, el tratamiento del pelo finamente ondulado*³⁸⁸.

Camón Aznar lo define así: *su estilo es de un renacentismo a lo Villoldo, muy refinado y espiritual, no completamente alejado de la última manera de Berruguete pero más aplacado y elegante con blandura italiana, con gusto por los equilibrios y por las masas compensado en ritmos de tendencia circular*³⁸⁹.

Ceán Bermúdez dijo de él *que acabó de desterrar la manera gótica, que todavía reinaba en Sevilla entre algunos profesores*³⁹⁰.

Por último, remarcar que Vázquez no fue ajeno a toda la influencia que ejercían los grabados; además, si tenemos en cuenta que el ejerció de grabador *la excepción es el hecho de que hoy sabemos que el gran escultor abulense – toledano Juan Bautista Vázquez el viejo*

³⁸⁶ HERNANDEZ DÍAZ, José: “Jerónimo Hernández y el arte sevillano” en *Boletín de Bellas artes* 2ª época nº15. Sevilla 1987. Pág. 15

³⁸⁷ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla ...op.cit.* pág.22.

³⁸⁸ Idem. pág. 20.

³⁸⁹ CAMON AZNAR, José: “La escultura y la rejería españolas del siglo XVI” en *Summa Artis Historia general del Arte* Vol. XVIII. La escultura del Renacimiento en Andalucía. Pág. 264.

³⁹⁰ CEAN BERMÚDEZ, JA: *Diccionario ...op.cit.* pág.147.

*practicó el dibujo para grabados, aunque no consta que el fuera el autor de la talla de la plancha. En este caso, la calidad artística resultante es muy superior*³⁹¹.

*La implantación de la espléndida plenitud formal del clasicismo renacentista hubo de esperar a la masiva difusión de las prestigiosas series grabadas de los adalides del clasicismo moderno y a que artistas formados en Italia o viajeros en ella aportasen los conocimientos técnicos y vivencias estéticas de la plenitud del clasicismo y de las modalidades de su lenta, pero progresiva crisis*³⁹².

También, es interesante plantear que en el último tercio del XVI, empiezan a explorarse nuevas fórmulas que tienden hacia el naturalismo³⁹³. Maria Elena Gómez Moreno abrió a mediados del XX “este debate” con la discusión de que efectivamente el arte, y por ende la escultura, estaba en ese camino:

*Al señalar aquí el término de realismo (...) lo esencial en él, precisamente su condición de realista (...) es concreto, individualista, sincero, buscando en la realidad lo eterno y abandonando abstracciones de bellezas ideales. Huye de lo trivial también porque no le interesa cualquier apariencia de realidad, sino llegar, por la emoción al arte, a la entraña misma del espíritu sin vacilar, para conseguirlo, en sacudir con fuerza la sensibilidad del espectador*³⁹⁴.

Conforme a los postulados de la escultura que se va desarrollar a partir de la Contrareforma, entre cuyos propósitos se abogaba por la búsqueda del natural, el propio Vasari justificaba que todas las figuras deben reunir proporciones fundamentales, gracia, diseño y perfección. Destacó la importancia de lograr la semejanza entre aquellas y la naturaleza representada, de tal manera que las figuras en referencia al afecto se mostraría según correspondiese: fiera o humilde, bizarra, alegre o melancólica, de la misma forma que en la pintura se refiere a pintar a cada personaje según su edad, sexo o condición.

La proporción recae en la belleza, hermosura y gracia que combinadas se adaptan a los principios morales y religiosos de Trento, que permitían alcanzar la perfección. El

³⁹¹ PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial* secretariado de Publicaciones e intercambio editorial. Universidad de Valladolid. 2002. Pág. 108.

³⁹² MARÍAS, Fernando: “A propósito del Manierismo...*op.cit.*” pág. 10.

³⁹³ Como bien se ha recogido en recientes publicaciones vid. PEREZ SÁNCHEZ, A. y NAVARRETE PRIETO, B: *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*. Madrid 2006 en el campo pictórico, pero también en el ámbito escultórico como lo refleja la creación del grupo de investigación “La difusión del naturalismo en la escultura Andaluza e Hispanoamericana: talleres, fuentes, mentalidades e Iconografía” del Ministerio de Educación y Ciencias.

³⁹⁴ GOMEZ MORENO, M^a E. (1983): *Escultura del siglo XVII*. Plus Ultra. Colec. “Ars Hispaniae”, vol. 16.

diseño se basaba en el dibujo que requería de conceptos como el claroscuro como medio de plasmación por parte del artista.

En la segunda mitad del siglo XX hubo, sin duda, una pugna terminológica, hacia donde se acercaba el arte de fines del XVI, si al naturalismo o bien hacia el realismo.

Interesante es la postura, que toma el profesor Bustamante: *Sencillamente rechazamos la existencia del realismo y lo hacemos apoyándonos en Carducho, Pacheco y Palomino (...) en ninguno de ellos encontramos el citado término como categoría artística y por el contrario es reiterada máxima (...) que el arte debe imitar a la naturaleza*³⁹⁵.

Por tanto, en lo que si se llega a un consenso, es en que a finales del XVI tanto la escultura como la pintura van a conocer unas transformaciones que las lleven por la vía del naturalismo, si queremos “barroco”, y la escultura de Vázquez de este último tercio y de su entorno más íntimo, en concreto en esa tercera hornada de discípulos o seguidores como Juan de Oviedo o Montañes, que está empezando a caminar por esta nueva senda.

³⁹⁵ CUESTA HERNÁNDEZ, Luis Javier: “Escultura Andaluza y naturalismo en la Escultura Novohispana” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. 2010 Pág.476.

3.2. SU PRODUCCIÓN

3.2.1 LA PRODUCCIÓN DE BAUTISTA VÁZQUEZ EN CASTILLA

SU ETAPA INICIAL EN ÁVILA

Como hemos comentado anteriormente solo hay algunos datos de su permanencia en la ciudad de Ávila durante unos años antes de su marcha a Toledo³⁹⁶. Seguramente abriría taller en dicha ciudad a mediados de siglo y parece que guarda cierta relación con la ciudad por otros asuntos³⁹⁷, tales como la tasación que hace del retablo de Lanzahita cuyo autor es Pedro de Salamanca³⁹⁸, o su nombramiento en 1569, viviendo ya en Sevilla como testamentario del también escultor Juan del Águila, cuyo hijo Gaspar trabajará junto a Vázquez en Andalucía.

La obra más importante que se relaciona con Vázquez en Ávila es la mencionada *Piedad* de la catedral, que Gómez Moreno le atribuye. Es interesante, porque nos demuestra



Fig.51: *Piedad*. Capilla de los Davila o de Ntra. Señora de la Blanca. Catedral de Ávila.

la faceta de Vázquez como escultor en mármol junto a otras obras, algunas documentadas y otras atribuidas, como la estatua del obispo Manrique en Málaga, el sepulcro del claverero de Calatrava o el del canónigo Antonio del Corro en San Vicente de la Barquera (Santander). La escultura se encuentra en la capilla de Nuestra Señora de la Blanca (Fig.51) y, según se lee en la inscripción, fue fundada por don Rodrigo de Ávila muerto en 1559. También en la provincia o el entorno de Ávila se encuentran algunas obras que pueden tener vinculación con el maestro como la Virgen de Horcajo de la Sierra (Ávila) o el Niño Jesús de la imagen mariana del primer cuerpo del retablo de El Parral (Segovia),

³⁹⁶ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el viejo...op.cit.pág.31*

³⁹⁷ *Idem*.p31-32.

³⁹⁸ Ver también RUIZ AYUCAR, María Jesús: “Nuevos datos para la biografía del escultor Pedro de Salamanca” en *Cuadernos Abulenes*.Num.9. enero – junio 1988. Excma. Diputación provincial de Ávila.pág. 269.

obra del abulense Juan Rodríguez o de Pedro de Salamanca, o la estructura del retablo de El Barraco, inspirado en el de Mondéjar. En Arévalo también se le atribuían dos obras: una Virgen, recientemente identificada en el MNAC (Fig.52), y un san Miguel arcángel.

En el Museo Provincial de Ávila, sección de Bellas Artes hay dos pequeñas imágenes de San Marcos y San Juan³⁹⁹ (Figs.54 y 55) que se pueden adscribir al estilo temprano berruguetesco de Vazquez, aunque también se observan los ecos de Isidro de Villoldo y en el museo de la catedral, una pequeña imagen de la Virgen de la Concepcion (Fig.53) con un pequeño relicario en su vientre recuerda el quehacer del maestro.



Figs.52, 53, 54 y 55: *Virgen con el Niño*. Proveniente de Arevalo (Ávila) actualmente en el MNAC. Barcelona.
Virgen inmaculada con relicario. Museo de la catedral de Ávila.
San Marcos. Museo Provincial de Ávila.
San Juan. Museo Provincial de Ávila.

VÁZQUEZ EN TOLEDO

La ciudad imperial, como ya hemos dicho, era uno de los grandes focos de atracción para los artistas del momento que acuden a ella a la espera de conseguir alguna obra de interés, como sería la construcción del coro de su catedral, realizado entre 1535 y 1539. La adjudicación de la obra a dos de los escultores más famosos de la época, Felipe Vigarny y Alonso Berruguete, e incluso la participación de Diego de Siloé, de paso en la ciudad,

³⁹⁹ Provenientes de la colección del marqués de Benavites.

convierte a la escuela toledana en la más fuerte del entorno castellano. Al morir Vigarny en 1542 y su hijo Gregorio una década después, queda solo en el panorama escultórico de primer nivel Alonso Berruguete, ocupado en la obra del mausoleo de Tavera. La muerte de Gregorio Pardo o Vigarny, y después, aunque con menor impacto, en 1561 la de Berruguete, ofrece oportunidades a otros escultores como Vergara el Viejo y Juan Bautista Vázquez que poco a poco coparán el mejor nivel de la escultura toledana a partir de 1553.

Isabel del Río apunta que fue Bautista Vázquez el continuador de los trabajos que Gregorio Pardo dejó sin terminar en Toledo, *un escultor con las características mas aproximadas a las suyas, las que se refieren a un dominio completo del oficio y la técnica de la escultura, que puso al servicio de la belleza formal, de la serenidad y el equilibrio, los mismos elementos que tanto cuidaba el padre de Gregorio, Felipe Vigarny*⁴⁰⁰.

No parece de importancia la llegada a esta ciudad de otros artistas, como la detectada de Juan de Juni, llamado para una tasación puntual. Aunque, como dice Estella, parece que también intentó adentrarse en el ámbito de influencia madrileño, ciudad muy interesante por los trabajos de patrocinio real que se están llevando a cabo durante esos años, sobre todo en el antiguo Alcázar. En la corte tiene amigos de confianza, como queda demostrado en las gestiones por cobrar en la labor realizada de la galera de don Juan de Austria, aunque sea éste un hecho posterior, pues entonces, 1569, ya estaba asentado de una manera fija en Sevilla.

Se cree que la primera obra de Vázquez en Toledo fue la participación en la decoración de las puertas interiores del crucero de la catedral primada, junto con otros retablos y encargos en la propia catedral. Después le seguirá una larga lista de obras como el retablo de Almonacid de Zorita, el de Mondéjar, la imagen del Clavero para su cenotafio en Almagro, quizás unido al problemático retablo de Villar del Pedroso, el de la villa granadina de Huéscar (villa dependiente del arzobispado de Toledo), el de Mondéjar y el de Casar de Escalona. A estos habría que unir los encargos personales del arzobispo Silíceo: la decoración de la portada del colegio de las Doncellas, el retablo de Santa María la Blanca y los de Fuentelencina, Renera y Pozuelo del Rey, incluido el busto del sobrino del arzobispo, Francisco Martínez Silíceo, aunque fue realizado en su etapa sevillana. La mayoría de estas obras las ejecutó en compañía de Nicolás de Vergara. Algunas se le atribuyen, como la Virgen con el Niño en Santo Tomé o el relieve de San Miguel en Guadalupe, villa dependiente también del arzobispado toledano, y otras están documentadas, aunque las

⁴⁰⁰ DEL RIO DE LA HOZ, Isabel: *El escultor Felipe Vigarny*. Junta de Castilla y León. 2001. Pág 377

desconocemos, sin mencionar los trabajos que realiza para Málaga⁴⁰¹ residiendo todavía en Toledo. Estos datos, como expone Estella, parecen reflejar no solo el deseo de Vázquez de asegurar su subsistencia sino también una ciudad donde asentarse.

ALGUNAS CONCLUSIONES DE SU ESTANCIA EN TOLEDO

Como ha apuntado Estella, las primeras obras de Bautista Vázquez durante su estancia en la ciudad imperial las contrata en compañía de Vergara, agregándose al grupo a veces Covarrubias y los pintores Juan de Correa o Luís de Velasco y Hernando de Ávila, que parecen de más fácil identificación. Covarrubias tampoco planteará demasiados problemas, pues pronto se dedicará a la arquitectura en su cargo de maestro mayor de la catedral y supervisión de obras del arzobispado. Sí parece un cometido más difícil intentar diferenciar la labor de los dos primeros maestros mencionados, pues la obra de Vázquez y Vergara se han estudiado de manera unitaria, como si Vázquez hubiera llevado la responsabilidad de la ejecución al no constar en la documentación la diferenciación de tareas⁴⁰². Esto lo destacó con ahínco la propia Estella al estudiar estilísticamente las obras de Almonacid, Mondéjar, el retablo de Santa María la Blanca, el atribuido del clauero de Calatrava, e incluso las documentadas últimamente como los retablos de Casar de Escalona y Fuentelencina.

Así se ha podido ver más la mano de Vergara e el retablo de Santa Ana de la catedral toledana que, siguiendo a Weise, presenta semejanzas con el relieve de la Natividad del retablo de Santa María la Blanca. No así la figura del canónigo Mariana, que tiene rasgos de ambos o el retablo de la Virgen con el Niño de Santo Tomé, aunque María presente algunas semejanzas con otras obras realizadas por Vázquez en Andalucía, como la Virgen del Facistol de la catedral sevillana o la de las Fiebres.

Es interesante la comparación de los retablos de la capilla de los Canónigos o de la Torre de la catedral, cuya estructura se encomienda a Vázquez con otra obra realizada por Vergara, la de la capilla del colegio de Nuestra Señora de los Infantes, fundación del obispo Silíceo, pues aunque compartan semejanzas propias de la retablistica del momento, hay algunas diferencias, como la decoración del tercio inferior de las columnas, más amplia que la realizada por Vázquez.

⁴⁰¹ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el viejo...op.cit.* pág. 10.

⁴⁰² *Ídem* .pág. 87.

TRASPASO DE OBRAS DE BAUTISTA VÁZQUEZ

Cuando Vázquez marcha a Sevilla, aunque continuaba con la compañía formada junto al escultor Nicolás de Vergara, su colaborador, fue desentendiéndose poco a poco del ámbito toledano hasta la ruptura de esta sociedad. En un documento fechado el 19 de septiembre de 1567, Vergara aclara que *Baptista Vázquez, escultor estante en la ciudad de Sevilla le había traspasado todas las obras que tenía contratadas en este arzobispado de Toledo*⁴⁰³ por una cantidad no liquidada totalmente y en donde se aclara que se debe volver a negociar *por que an faltado e faltaron muchas obras dellas* que se convendría con unos representantes que Vázquez tenía en Toledo.

Sabemos que Vergara debía tener obras por liquidar en Almonacid, Villarejo de Fuentes y Aldea del Rey, además del conocido retablo de la iglesia de Mondéjar. No conocemos a ciencia cierta si estas reclamaciones eran de obras propias de Vergara o actuaba en representación de otro, o del mismo Vázquez, aunque si se han delimitado la labor de Vázquez en los retablos anteriormente descritos de Mondéjar y Almonacid. Del retablo de Aldea del Rey no queda nada y tampoco de la iglesia del Pedernoso, proveniente de Villarejo, que nada tiene que ver con Vázquez o Vergara⁴⁰⁴. Pero incluso en 1571, ya residente en Sevilla desde hacía una década, da un poder a un tal Bustamante para cobrar la hechura del retablo de Santa María la Blanca de Toledo que aún no había liquidado.

3.2.2. LA PRODUCCIÓN DE BAUTISTA VÁZQUEZ EN ANDALUCÍA

La llegada del estilo del Renacimiento italiano a Sevilla se va a producir por varias vías⁴⁰⁵: obras importadas, artistas extranjeros que llegan a la Península o artistas españoles que viajan a Italia donde aprenden las formulas del Renacimiento. Las primeras obras renacentistas que encontramos en Sevilla a principios de siglo van a ser esculturas y artes suntuarias y decorativas importadas desde Italia que, aunque pocas, ejercerán una gran influencia. Al igual que estas obras, durante el primer cuarto del XVI vendrán a Andalucía artistas italianos para ejercer aquí su profesión, como Domenico Fancelli, Aprile da Carona, Pace Gazzini o Pedro Torrigiano. En los inicios del segundo tercio del siglo, serán artistas de origen flamenco y francés los que se avencinen a Sevilla,

La implantación de la espléndida plenitud formal del clasicismo renacentista hubo de esperar a la masiva difusión de las prestigiosas series grabadas de los adalides del

⁴⁰³ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el viejo...op.cit.pág.72*

⁴⁰⁴ *Ídem*. Pág. 68

⁴⁰⁵ LOPEZ, FEDERICO J.: “Juan Bautista “el Viejo” y su posible autoría del Cristo del Amor” en *Llamador Cuaresma 2005-boletín de la hermandad de los Dolores del Viso del Alcor*.pág.46.

*clasicismo moderno y a que artistas formados en Italia o viajeros en ella aportasen los conocimientos técnicos y vivencias estéticas de la plenitud del clasicismo y de las modalidades de su lenta, pero progresiva crisis*⁴⁰⁶.

El último tercio del XVI en Andalucía es el del triunfo del Manierismo, con la revisión clasicista, una proyección hacia lo heroico y grandioso. Ahora se revaloriza la imagen religiosa como medio de comunicación y se asimila que la imagen devocional tiene como fin comunicar y motivar la relación entre el fiel y la divinidad, circunstancia ésta que hace que los artífices se aparten de las extravagancias propias de los manieristas italianos.

La obra de Vázquez en Sevilla es la que determina la formación de una escuela local, ambientada estilísticamente en el Manierismo y con muchos vestigios clásicos. La escultura sevillana, que giraba en torno a Roque de Balduque, va a sufrir una fuerte reacción con la presencia de los dos maestros castellanos: Villoldo y Vázquez. Los fondos clásicos en que se cimentaba el ambiente de la ciudad, comenzaron a removerse ante las expresiones delicadas de raíces idealistas. En torno a él vinieron desde Ávila y Toledo artistas, que conformaron el núcleo fundacional de la escuela, como Juan de Oviedo *el Viejo*, padre de su primera esposa, y Diego de Velasco que ayudaron a la penetración de lo castellano en el ambiente andaluz.

También se encuentran otros artistas como Gaspar del Águila, Hernando de Uceda y Miguel Adán, quienes prosiguieron el camino que iniciaron Vázquez, que fue su maestro, y Villoldo, aunque la definición de la escuela vino de manos de los seguidores más jóvenes de Vázquez, como su hijo Juan Bautista Vázquez *el Mozo* y en especial su discípulo Jerónimo Hernández.

Vázquez se convertirá junto a su discípulo Hernández, en abanderado de una nueva estética que se va a demandar en el último tercio del siglo. Recientemente se ha estudiado que el también abulense Gaspar Núñez Delgado trabajó a las órdenes de Vázquez⁴⁰⁷.

*Su dilatada labor es de las primeras y más significativas en definir el tipo de encargos que habían de satisfacer los talleres de la ciudad durante siglo y medio, y en un ámbito geográfico que desde entonces vino a configurar el área del arte sevillano*⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ GOMEZ PIÑOL, Emilio: "Las atribuciones en el estudio ...*op.cit.* Pág. 17-43

⁴⁰⁷ Como por ejemplo que el 10 de noviembre de 1576, era oficial en dicho taller, previo a su relación con Jerónimo Hernández en ALONSO MORAL, Roberto: "La producción de escultura en barro del Manierismo al primer naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los hermanos García" en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Pág. 336.

⁴⁰⁸ BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCIA DE LA CONCHA, Federico: *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Biblioteca de Cultura Andaluza. 1986. pág. 30.

En Sevilla debió encontrar esta seguridad que buscaba y, aunque se refleje su quehacer en otras ciudades de Andalucía, Extremadura e incluso exportando obras a América, allí permanecerá hasta su muerte en 1588⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el viejo...op.cit.*pág 11.

3.2.3. ATRIBUCIONES

Como hemos recordado en la introducción, la tarea de separar o desgajar las obras de ese gran árbol que es la escultura manierista en Sevilla es una tarea compleja debido a las grandes connivencias estilísticas y técnicas que hay en esta época. Y sobre todo en el “grupo castellano” que viene a Sevilla, con la dificultad para la adscripción a tal o cuál artista cuando no tenemos constancia documental o las obras no se encuentran en el lugar originario para el que fueron concebidas. Aun así se han podido ir viendo diferencias entre Vázquez y algunos de sus discípulos como Jerónimo Hernández, Juan de Oviedo o Andrés de Ocampo. Jerónimo Hernández y sus seguidores (Miguel Adán, Andrés de Ocampo Gaspar Núñez Delgado⁴¹⁰) se convertirán en los representantes de la corriente romanista en Sevilla representada en Castilla por Becerra y Esteban Jordán, y en la zona norte por Anchieta.

Hay obra dispersa de Vázquez, como el San Antón (Fig.56) que publicamos hace unos años y que se encuentra debajo de la pintura mural de san Cristóbal⁴¹¹ en Santa María de Carmona, estilísticamente cercano a los modelos de Vázquez, además de posible al haber realizado el retablo mayor de dicha iglesia.

Del crucificado existente en la iglesia de San Eustaquio de Sanlúcar (Fig.57), Enrique Ramos Sánchez-Palencia sostiene que puede ser obra de Juan Bautista Vázquez "el viejo". Autenticamos dicha atribución en comparación con otros crucificados⁴¹². También destacamos la imagen del crucificado de Ánimas en la iglesia de San Sebastián de Marchena, que ha pasado desapercibido ante la historiografía local y que, sin embargo, es una magnífica obra que comparte las características del Vázquez toledano.

Quedan muchas incógnitas aún por despejar para aclarar la definitiva autoría del Cristo de los Dolores de la catedral sevillana (Fig.59), una magnífica obra adscribible al “grupo de escultores castellanos” y datable en esta época. El cristo de la Buena Muerte de Lebrija, el cristo del Amor del Viso del Alcor (Sevilla) o el cristo de Zalamea de la Serena (Badajoz) también están en el entorno de Vázquez.

Cruz Isidoro, que ha estudiado la relación entre Vázquez y la casa de Medina Sidonia, descubrió en una hornacina del retablo mayor del santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, un San Pedro arrodillado (Fig.58) que, tras la reciente restauración del retablo se ha

⁴¹⁰ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano...op.cit.* pág. 192.

⁴¹¹ PORRES BENAVIDES, Jesús ángel “Juan Bautista Vázquez y el retablo de Santa María de Carmona” en *Archivo Hispalense*. 2009 nº 279-28.pág. 237-259.

⁴¹² PORRES BENAVIDES, JESÚS: “Los crucificados en la obra de Juan Bautista Vázquez “el Viejo” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*. Núm. 645. 2012 Sevilla.

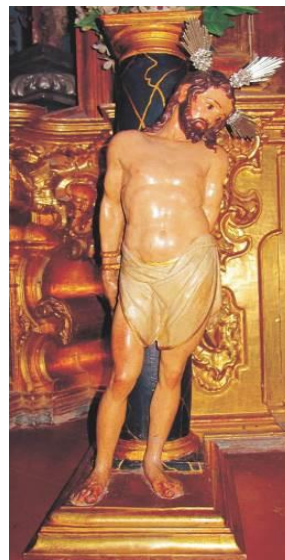


Figs.56, 57, 58 y 59: *San Antón*. Iglesia de Santa Maria Carmona (Sevilla).
Cristo de la Salud. Iglesia de San Eustaquio, Sanlúcar la Mayor (Sevilla).
San Pedro en lágrimas. Iglesia de la Caridad. Sanlúcar de Barrameda (Cadiz).
Cristo de los Dolores. Catedral de Sevilla.

colocado en otro lugar de la iglesia⁴¹³. Esta imagen corresponde estilísticamente con otras creaciones de Vázquez y posiblemente formara parte del grupo del Cristo y *San Pedro en lágrimas* que el duque le encargó. En Sanlúcar comentar la imagen de la Virgen del Rosario, denominada popularmente “la Galeona” (Fig.60) que al igual que el Cristo atado a la

⁴¹³ Cruz Isidoro, 2012: 280-287.

columna⁴¹⁴(Fig.61), en la misma iglesia de Santo Domingo, están en la órbita de Vázquez, aunque hay ciertos grafismos en el tratamiento de la túnica que no tienen esas curvas ni la insinuación de las formas subyacentes que hay en otras obras de Vázquez. En cambio, si tiene cierta aproximación a la Virgen de la Piña de Lebrija, donde algunos han visto quizás influjo de Jerónimo Hernández.



Figs.60 y 61: *Virgen del Rosario. Cristo atado a la columna.* Iglesia de Santo Domingo Sanlucar de Barrameda (Cadiz).

Quedan suficientemente seguras obras como el San Pablo de Écija⁴¹⁵, que nos llevó a considerarla como obra de los escultores Juan Bautista Vázquez, *el Viejo*, y Gaspar del Águila, por su parecido con otras obras del autor y por poseer los pagos y el contrato⁴¹⁶. También en Écija hemos estudiado algunas obras como el retablo de San Lorenzo en la iglesia de Santa María o en la órbita de Vázquez, como una imagen de San Pablo en colección particular.

El recientemente identificado San Sebastián de Carmona (Fig.62), originario de la iglesia del convento de San Sebastián de dicha ciudad, llamado indistintamente de san Francisco por pertenecer a esta orden, ha aclarado algo de su quehacer allí y ha enriquecido el *corpus* local de Vázquez en Carmona. Aunque algunos eruditos la adscribieran a Gaspar del Águila, cosa en absoluto descabellada, pues como sabemos, él fue discípulo de

⁴¹⁴ Que ya fue relacionado con el estilo de Vázquez por Cruz Isidoro.

⁴¹⁵ Que además tuve la suerte de restaurar en el centro de intervención del IAPH en el año 2009.

⁴¹⁶ PORRES BENAVIDES, JESUS ANGEL “La imagen de San Pablo de Écija, algunas pistas sobre su autoría” en *actas de las VII Jornadas de Protección del patrimonio Histórico de Écija*. Écija 2009. Pag.233-244. PORRES BENAVIDES, JESÚS y GARCÍA ROSELL, CARMEN “La revisión documental en el estudio histórico- artístico: la nueva atribución del patrón de Écija”. En revista *PH*. IAPH. N°. 76. Noviembre 2010. Pág.90-101.

Vázquez, con quien se vino desde su Ávila natal. Sabemos que incluso llegaron a realizar algunas obras e imágenes en mancomún como el San Pablo de Écija, nada se sabe de su colaboración en 1574 en este retablo, fecha en que creemos que se habría independizado del taller de Vázquez⁴¹⁷. De hecho, el San Sebastián que realiza para Marchena Gaspar del Águila en 1575, tiene una concepción algo diferente, mucho más dinámica y efectista, con un contraposto muy sensual, que la imagen de Carmona no posee, y una musculatura más marcada, el sudario además es más complejo y se anuda al centro haciendo una moña muy voluminosa. Comparándola con otros santos de dicha iconografía, no tiene demasiado que ver con el existente en la parroquia de Salteras (Fig.63) (Sevilla), más manierista ni quizás con otras obras anónimas como el pequeño cristo atado a la columna de la parroquia de Cantillana (Sevilla). En este, el cuerpo dispone un bello contraposto con el giro de las caderas hacia la derecha y la cabeza también, disponiendo una contorsión “serpentinata”. No obstante, también esta imagen tiene ciertos grafismos con obras de Vázquez, quizás de su primera etapa donde la sugestión de Berruguete era aún mayor⁴¹⁸.

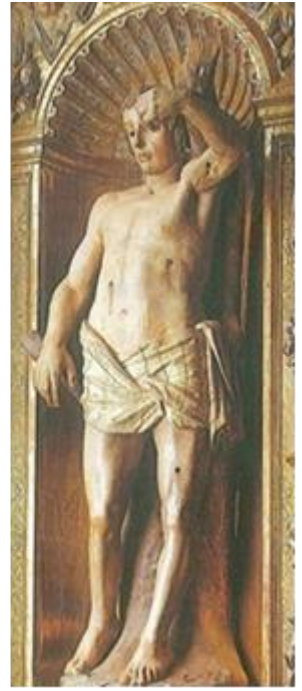
Obras de difícil atribución son las santas Justa y Rufina actualmente en la iglesia del señor San José (Sevilla)⁴¹⁹. Margarita Estella la puso en relación con Vázquez hijo, por la relación que puede haber con la Inmaculada del retablo de San Jerónimo de Granada⁴²⁰ y por el tratamiento de los tejidos, más barroco y con pliegues más quebrados que las formas suaves de Vázquez el viejo. También el plegado en pico o en “V”, de Santa Rufina no es propio de Vázquez, si acaso de Hernández.

⁴¹⁷ Para mas confusión a esta atribución, tenemos la noticia de que en 1600 el escultor Matías de la Cruz concierta con el mayordomo de la hermandad de San Sebastián de la iglesia de san Francisco, una imagen de seis palmos de altura “sin la peña con sus saetas de madera... en dos meses y precio de 28 ducados” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Martínez Montañés hasta ...*op.cit.* Pág.41. Creemos sin duda alguna que esta imagen es otra de la que nos referimos, quizás vicaria para salidas procesionales o cultos.

⁴¹⁸ Otros santos de tema homónimo y que siguen algo la composición son el que realiza Diego Rodríguez, para Arequipa (Perú) en el último tercio del XVI, discípulo de Hernandez y parece que del propio Vázquez, y emigrado a América. También similar es el san Sebastián de Huejotzingo (Méjico) realizado por Pedro Requena hacia 1585. Mas evolucionado sin embargo sería el san Sebastián de la iglesia de San Bernardino en Xochimilco (Méjico) que algunos han visto la mano de Vázquez *Junior* quizás por comparación con el realizado para la iglesia de la Anunciación sevillana en PORRES BENAVIDES, Jesús: “Bautista Vázquez “el Viejo” y su escuela en los ...*op.cit.* pag.19.

⁴¹⁹ Puestas en relación con Vázquez por Hernández Díaz y luego aseguradas por Albardonedo en ALBARDONEDO FREIRE, ANTONIO J: “Recuperadas las Santa Justa y Rufina de Juan Bautista Vázquez el Viejo”. *Archivo Hispalense: Revista Histórica, Literaria y Artística*. Núm. 237, 1995.

⁴²⁰ Atribuida con reservas, pues no se sabe a ciencia cierta la labor que realizó cada uno de los escultores en dicho retablo en ESTELLA, MARGARITA: (B) “Sobre escultura española en América y Filipinas” en *Relaciones artísticas entre España y América*. Consejo superior de Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos. Departamento de Hª del Arte “Diego Velásquez”. Madrid 1990.



Figs.62, 63, 64 y 65: *San Sebastián*. Capilla de la Quinta Angustia. Carmona (Sevilla).
San Sebastián. Parroquia Santa María de la Oliva. Salteras (Sevilla).
San Sebastián. Iglesia de San Bernardino. Xochimilco. (Méjico).
San Sebastián. Iglesia de San Miguel de Huejotzingo (Méjico) Pedro Requena 1585



Figs.66, 67 y 68: *Santa Justa*. Colegial del Salvador (Sevilla).
Virgen con el niño. Iglesia parroquial de Consolacion. El Pedroso (Sevilla)
Santa Bárbara. Parroquia de Omniun Sanctorum (Sevilla).

En la misma línea la pareja de Santas Justa (Fig.66) y Rufina del Salvador, provienen de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas. Gómez Piñol las asocia a la labor del mejor discípulo de Vázquez, Jerónimo Hernández, situándola en la década de 1580 y poniéndola en relación con otras obras del artista como la desaparecida Virgen de Villalba del Alcor o la Virgen del Rosario del convento de Madre de Dios (Sevilla). Recordemos por último que Jerónimo Hernández contrató en 1586 en colaboración con Núñez Delgado un retablo con esta advocación, y se supone que contendría las imágenes de las santas, para el monasterio sevillano de la Concepción. La santa de la izquierda tiene más relación con otras obras que están en la órbita de Vázquez-Hernández como la Virgen de la Pera o del Prado de la parroquia de san Sebastián de Sevilla. Una versión similar es la del Pedroso (Fig.67) por su estructura, tratamiento de paños (como el manto que cae en pico y la forma de ese velo). A esta *mano* deberíamos de atribuir la magnífica Santa Bárbara (Fig.68) que se encuentra en la iglesia de Ómnium Sanctorum de Sevilla, una magnífica escultura en la que a pesar de su repolicromado neoclásico se intuye la tradición manierista hispalense aprendida en el taller de Vázquez.

También interesante es la relación de esta con la imagen de la Virgen con el Niño que está en el MNAC, proveniente de la desaparecida iglesia de Santa María la Real de Arévalo. Algunos autores, como Estella y Yeguas⁴²¹, la proponen, desde nuestro punto de vista de una manera algo forzada, más cercana a Jerónimo Hernández. Según Estella, el rostro de la Virgen recuerda a otras obras de Hernández como la Virgen de la Paz. Pero la dulzura y relación que hay entre la madre y el niño es una constante en la obra de Vázquez.

También de su época toledana convendría recordar el relieve de San Miguel en el monasterio de Guadalupe, ya apuntado por Tejada Vizuete.

La atribución de la Virgen de la Encarnación de la iglesia de San Benito de Sevilla es complicada, pues si en una imagen de candelero solo tenemos como objeto de valoración las manos y la cabeza, aquí además tenemos un rostro algo modificado en el XVIII o después, al introducirle ojos de cristal y pestañas.

En San Marcos de Jerez, aparte de la conocida imagen titular que presidió el retablo mayor, también se conservan, dos relieves de San Joaquín abrazando a Santa Ana, en el pasaje del “*Abrazo ante la puerta dorada*” (Fig.69), y de la *Sagrada Familia itinerante* (Fig.70) que, aunque dotados de una nueva repolicromía como la imagen anterior, tienen

⁴²¹ YEGUAS, J: “Escultura castellana del renacimiento y barroco en el Museo Nacional d’Art de Catalunya” en *Archivo español de arte*. Enero-marzo 2010.

los rasgos del quehacer de Vázquez y por tanto pudieran haber sido parte del antiguo retablo mayor. Sin embargo se observa una menor calidad, también atenuada por la horrible repolicromía que presentan.



Figs.69 y 70: “Abrazo ante la puerta dorada” y de la *Sagrada Familia itinerante*. Iglesia de San Marcos. Jerez de la Frontera.

En el convento de San Francisco de Jerez de la Frontera (Cádiz) se conserva la escena de Pentecostés. Parece que la mayor parte de este retablo, del que solo conservamos esta escena⁴²², habría quedado en manos de los oficiales. La obra realmente no tiene su impronta y quizás sea algo posterior y bajo la influencia de Martínez Montañés.



Fig.71: Puertas de las antiguas cajoneras con los Padres de la Iglesia. Catedral de Sevilla

De las cajoneras de la catedral de Sevilla, parece más próxima a Vázquez la que está a la derecha de la puerta que representa a los padres de la Iglesia (Fig.71), no así la compañera con los evangelistas, estilísticamente anterior y algo más tosca.

Retablos como el del Dulce Nombre de Jesús, ya fue intuido por María Luisa Fraga⁴²³, reafirmado por nosotros y estudiado y cotejado con los contratos entre Vázquez y la comunidad del monasterio⁴²⁴. Se muestra,

⁴²² ROMERO BEJARANO, MANUEL: “Juan Bautista Vázquez “el viejo” en Jerez de la Frontera. Datos para la difusión de la escultura hispalense del bajo renacimiento” en actas del XV Congreso nacional de Historia del Arte (CEHA). *Modelos intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Palma de Mallorca. Octubre de 2004. Coord. Por Catalina Cantarella Camps. Editado en 2008. Págs. 459-470

⁴²³ FRAGA IRIBARNE, M^a Luisa: *Conventos Femeninos desaparecidos. Sevilla –Siglo XIX*. Ediciones Guadalquivir. Sevilla 1993. Pág. 56

tras la intervención efectuada, más similar a como se concibió. En las dependencias de la hermandad atribuimos de manera inédita una imagen de san Juan⁴²⁵ (Fig.72) que pudo haber formado parte del retablo y colocado actualmente en este.

Como ya comentamos a lo largo de este trabajo, hay obras anónimas que se han relacionado con la actividad de Vázquez “el viejo”, como el retablo de San José en Santa María de Carmona, o con el de San Lorenzo en la iglesia de Santa María de Écija. También sumar el retablo que hasta el siglo XVIII presidió la parroquia de Lucena del Puerto y que actualmente se encuentra en un lateral de su capilla mayor.



Fig.72: San Juan evangelista. Iglesia de Vera –Cruz de Sevilla.

En el convento de Santo Domingo de Lima⁴²⁶, sintéticamente decir que del antiguo retablo solo resta la titular (de Roque Balduque), el cristo de los Aliaga (Fig.77), obra posible de Vázquez aunque algo transformado y quizás una imagen de San Jacinto que se encuentra en un retablo de la nave del evangelio (Fig.73). La imagen, aunque burdamente repolicromada, conserva esa elegancia de las obras manieristas, con la sensación de aplomo en algunas obras de Vázquez, observable en la posturas de las manos y la pequeña imagen de la Virgen que lleva en una de sus manos. El resto de obras que se le atribuye en dicho convento habría que rechazarlo.

Siguiendo con América, el seminario mayor de Santafé de Bogotá (Colombia) posee una magnífica talla de Santa Lucía⁴²⁷. La Virgen del Rosario de Popayán, también en Colombia, tiene rasgos fisonómicos similares, como con las Santas Justa y Rufina del Salvador de Sevilla, resultantes de ese núcleo artístico y talladas sobre la década de los ´80 del XVI según Gómez Piñol.

El Museo del Banco Central del Ecuador (Quito) posee dos obras cercanas al manierismo sevillano. La primera, muy cercana a Vázquez *el viejo*, es denominada

⁴²⁴ Extractado por Celestino López Martínez.

⁴²⁵ PORRES BENAVIDES, JESUS ANGEL: (A) “Proceso evolutivo y restauración en un retablo de Bautista Vázquez” en las actas de las jornadas del grupo de trabajo de retablos tituladas *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudio y conservación* organizada por el grupo español del IIC Febrero de 2009.

⁴²⁶ ya mencioné las conclusiones en el congreso internacional del barroco celebrado en 2013 Arica (Chile).

⁴²⁷ Así también sabemos que en 1585 le encargaba un español residente en san Francisco de Quito, Marcos de Mendiola, una santa de la misma advocación. Ostentaría los atributos característicos “un plato en la mano con dos ojos y en la otra mano una palma”.

indistintamente como San Laureano o San Dionisio (Fig.74). La segunda, una Inmaculada, tiene cierta filiación con Vázquez hijo⁴²⁸(Fig.76).



Figs.73, 74, 75 y 76: *San Jacinto de Polonia*. Iglesia de Santo Domingo. Lima (Perú).
San Laureano o San Dionisio. Museo del Banco Central del Ecuador (Quito).
Dios Padre. Colección particular. Gelves (Sevilla).
Inmaculada. Museo del Banco Central del Ecuador (Quito).

Muy interesante es la imagen de *Dios Padre* en una colección particular de Sevilla, también inédita (Fig.75), aunque esta obra quizás podría atribuirse también a Jerónimo Hernández.

⁴²⁸ PORRES BENAVIDES, JESÚS: “Bautista Vázquez “el Viejo” y su escuela. *Op.cit* .Pág.22.

Algunas imágenes de las que deberíamos rechazar la atribución son el Cristo que según López Martínez, era del ático del retablo del convento de San Pablo, y se encuentra actualmente en la sacristía de la actual parroquia de la Magdalena. Hernández Díaz mantiene



Fig.77: *Cristo de los Aliaga*. Lima. Perú.

dicha atribución, con la que no estamos de acuerdo⁴²⁹ y la proponemos como obra algo posterior, quizás en la órbita del algún seguidor de Vázquez como Oviedo, pero no del maestro. Mucho más desacertada es la hipótesis de que el relieve de *Las Marías ante el sepulcro*, que se ubica en la actualidad en el despacho parroquial, sea parte del retablo de la desaparecida iglesia de la Magdalena, que corresponde estilísticamente al barroco

Por último comentar las obras en piedra⁴³⁰, de la que hay que citar la *Piedad* de Ávila, una obra ya asegurada desde que Gómez Moreno la atribuyera a Vázquez. Otras obras casi seguras suyas, aunque no conservemos documentación, son el relieve de la Virgen con el Niño en la portada de la iglesia de Anunciación. En las escenas del Antecabildo y la Sala Capitular, *la Asunción de la Virgen* y *la Alegoría del Cordero místico*, nos remitimos a lo escrito anteriormente y especialmente a la publicación del profesor Álvaro Recio “*Sacrum Senatium*”.

En cuanto obras realizadas en otro soporte, debemos destacar el *Tractado de las reales exequias que en esta insigne, populosa, y muy leal cibdad de Sevilla se celebraron en la muerte de la serenissima Reyna de España Doña Isabel de la Paz* que se conserva en el Museo Cerralbo de Madrid.

⁴²⁹ Aunque hace unos años aceptaba esta atribución en PORRES BENAVIDES, JESUS ANGEL: “Juan Bautista Vázquez y el convento de San Pablo el Real” en la revista *Escuela de Imaginería*, cuarto trimestre, 2004 año XI nº 43.pag. 26

⁴³⁰ Más complejas son las atribuciones en dicho soporte.

3.2.4. LA PRODUCCIÓN DE LOS DISCÍPULOS DE VÁZQUEZ “EL VIEJO”

GERÓNIMO HERNÁNDEZ

Con el motivo del IV centenario de Jerónimo Hernández, se publicaron en los años '80 varios trabajos relativos a este autor, que ampliaron las noticias ofrecidas por Ceán Bermúdez, Pacheco, el abad Gordillo, González de León o Gestoso, entre otros. Como recuerda Hernández Díaz, será a partir de la apertura del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla en 1927, cuando investigadores como Celestino López Martínez⁴³¹ irán sacando a la luz noticias relativas a sus contratos y por tanto abriendo un poco su abanico de obras. Como el propio Hernández Díaz comenta, Jerónimo Hernández vendría a la ciudad de la Giralda⁴³² para trabajar en el retablo de la Cartuja en el año 61. Aunque quizás en el 57 hubiera hecho una toma de contacto en Sevilla acompañando a su maestro, y por tanto formaría parte de la primera generación de artistas que vienen con Vázquez. Ciertamente Hernández conocería, como el propio Vázquez, el trabajo que habían realizado los grandes escultores del foco vallisoletano como Berruguete, Juni o el propio Becerra. También conocería mediante estampas o dibujos la escultura clásica romana y griega y por supuesto los autores contemporáneos del Renacimiento italiano más significativos como, Miguel Ángel, y por otro lado comprendería la realidad de la escultura sevillana que se encuentran, Jorge Fernández, Roque Balduque y también las aportaciones del italiano Torrigiano, entre otros.

Ya se ha hecho mención de la abundante biblioteca y colección de grabados que poseía Hernández⁴³³, y de la refinada cultura que se le atribuía, así como del círculo en el que se desenvolvió, baste citar que su mujer Luisa Ordoñez era hija de Hernán Ruiz II⁴³⁴. También, conocemos que Juan Bautista de Monegro, que venía de Toledo, donde había

⁴³¹ El propio López Martínez en 1949 redactó un artículo titulado “El notable escultor Jerónimo Hernández de Estrada, maestro de Martínez Montañés (1540-1586)” en la revista *Calvario*. Tampoco podríamos olvidar la aportación del propio Hernández Díaz en su libro *Imaginería hispalense del bajo renacimiento*. El profesor Palomero Paramo en 1981 publicó un libro monográfico en la colección arte Hispalense editado por la Diputación de Sevilla y su gran trabajo *El retablo sevillano del Renacimiento (1560-1629)* en donde trata la obra retablistica de Hernández. También muy interesante fue la exposición realizada en 1985 “Jerónimo Hernández y la escultura del Manierismo en Andalucía y América” con su correspondiente catálogo.

⁴³² HERNANDEZ DÍAZ, José: “Jerónimo Hernández y el arte sevillano” en *Boletín de Bellas Artes* 2ª época nº15. Sevilla 1987. Pág.13-17.

⁴³³ Aparte poseía “dos docenas de modelos de yeso y otras dos docenas de cera” en su taller.

⁴³⁴ Del cual sabemos que poseía algunos libros de temática artística como uno intitulado *león baptista Alberto e otro de Alberto durero de jümetria e alquitatura* que nombrava en su testamento. En LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... op. cit. Pág. 140.

trabajado en el retablo de Santo Domingo *el antiguo* junto al Greco o en El Escorial, hiciera de tasador en el conflicto del retablo de San Mateo por deseo suyo. Esto implica una relación personal con Monegro y con los pintores que trabajaron en Sevilla en la segunda mitad del XVI como Arfian, Villegas o Pereyra. De Hernández habría que significar también la gran cantidad de artistas que se formaron junto a él, núcleo abulense y del sevillano, incluso que habían pasado antes por el taller de Vázquez, como Andres de Ocampo⁴³⁵, Juan de Oviedo *el Joven*, Diego Robles que emigrara a Suramerica e incluso algunos apuntan al propio Montañés. Algunos de éstos trabajarán mancomunadamente con él como el propio Vázquez y su hijo, al que nombra albacea y ejecutor del testamento junto a Vasco de Perea, Andres de Ocampo. Puede decirse que esta generación, más joven y cercana a Hernández, es la que proyecta la personalidad de la escuela hacia tiempos pretéritos y enlaza con la figura abierta al barroco de Juan Martínez Montañés.

Sabemos que nació hacia 1540 en Ávila, hijo de Juan Fernandez, carpintero, y de Catalina de Estrada. Con trece años aproximadamente entra de aprendiz con Vázquez en Toledo y con él se trasladará a Sevilla hacia 1560, donde residirá hasta el final de sus días en 1586⁴³⁶. En 1568 se casa con Luisa Ordoñez convirtiéndose en yerno de Hernán Ruiz II, el cual influiría en su formación, en especial como tracista de retablos y arquitecto. Su esposa formará compañía laboral con Andrés de Ocampo para hacer frente a las obras que habían quedado pendientes en el taller de Jerónimo Hernández después de que éste falleciera en 1586, en plena madurez artística.

Hernández Díaz apunta que de los seguidores de Vázquez, es quizás Jerónimo Hernández el más preparado para asimilar estos conceptos para afrontar sus creaciones escultóricas y de diseño, llegando incluso a ensombrear la figura del propio Vázquez. Los profesores Morales y Serrera destacan dos fases estilísticas en su producción. Una primera apegada al manierismo florentino heredada de su maestro y otra posterior influida por el manierismo romanista o miguelangelesco en donde inversamente influye en Vázquez.

Hernández Díaz reconoce en Jerónimo Hernández como el definitivo fundador de la escuela escultórica sevillana “ya que las fórmulas con la que iniciaron Villoldo y Vázquez adquieren con él mayoría de edad”.

⁴³⁵ El cual trabajó también con Vázquez, por ejemplo en el retablo de san Juan Evangelista en el monasterio de Santa María la Real de Sevilla.

⁴³⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Imaginería hispalenseop.cit.* pág. 50.

En los últimos años se ha hecho una notable revisión de sus obras. Solamente recordar la cadena de errores atribucionistas⁴³⁷ derivados tras la aseveración de la autoría del Cristo de la Oración en el Huerto⁴³⁸. Tras él y por similitudes estilísticas, vinieron el Cristo de las Penas de la trianera Hermandad de la Estrella, el Cristo de las Siete Palabras de Sevilla y el yacente de Marchena. Uno tras otro han ido desvinculándose de su posible autoría, el primero fue el de las Penas, cuando durante su intervención en el IAPH se descubrió la autoría de José de Arce y su cronología de 1655. También durante la intervención del Cristo de la Oración en el Huerto, Gabriel Ferreras⁴³⁹, desvincula la autoría a Hernández y la devuelve al entorno de Roldan, lo que estilísticamente es más riguroso; por último el Cristo de las Siete Palabras de la iglesia de San Vicente se ha atribuido a Felipe Martínez. Morales y Serrera a su vez atribuyeron a Hernández la imagen de la Virgen del Prado de la parroquia sevillana de San Sebastián.



Fig.78. Niño Jesús. Virgen de la Luz. Parroquia de San Esteban. Sevilla.

Consigue llegar a ser, por la calidad de sus obras y la cercanía a la sensibilidad andaluza, uno de los escultores decisivos en la etapa fundacional de la escuela sevillana. De estilo sencillo y vital, Hernández hizo más asequible el carácter que introdujo Vázquez el Viejo en sus esculturas para adaptarlas a la sensibilidad popular: sus producciones se caracterizan por la representación armoniosa de la figura humana, tanto de corpulentos desnudos como de elegantes vestiduras ejecutadas resueltamente con movimientos decididos con algunas concesiones manieristas⁴⁴⁰.

⁴³⁷Que Palomero Paramo recogió a su vez de otros autores como Morales y Serrera en su artículo “Aportaciones a la obra de Jerónimo Hernández” en *Archivo español de Arte*. 1981Págs. 405-426 que a su vez vienen de la obra de López Martínez: “El notable escultor Jerónimo Hernández de Estrada, maestro de Martínez Montañés (1540-1586)” en *Calvario*. Sevilla 1949.

⁴³⁸ López Martínez publicó el contrato entre Hernández y la hermandad en el cual se comprometía a la ejecución de las figuras del Cristo, el ángel confortador y los tres apóstoles en 1578. López Martínez no tuvo en cuenta la materialidad de la obra, que parece en el contrato era de papelón. Hernández Díaz ratifica esta autoría. López Martínez también atribuyó en 1947 el Cristo de las Penas a Hernández. Además comentaba el parecido con el san Juan del ático del Calvario de Madre de Dios, otra de las obras que ha caído del *corpus* de Hernández, de la cual solo sobrevive la atribución de la Virgen con el niño del retablo y algunas figuras aisladas como un san José, actualmente en la clausura y un resucitado.

Aparte de este resucitado, en Sevilla realizara otro para la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús y otro que no se llegó a realizar para la Hermandad de la Soledad de Sevilla.

⁴³⁹Haciendo alusión a un págo a Pedro Roldan. En puridad, en 1947 Heliodoro Sancho Corbacho ya la relacionó con el entorno de Pedro Roldan.

⁴⁴⁰ NÚÑEZ FUSTER, J: *Iconografía angélica...op.cit.* pág. 652.

Dentro de la abundante producción de Jerónimo Hernández, con la que atiende numerosos encargos de corporaciones gremiales, cofradías⁴⁴¹, parroquias y conventos de la ciudad, villas y pueblos del arzobispado, destacar las numerosas imágenes marianas de belleza clásica. En éstas representa a la Virgen con el Niño en sus brazos; niños con rasgos característicos, con pronunciadas facciones y expresión de atrayente vitalidad, que han de tener amplio desarrollo y posteriormente seguirán los grandes imagineros del Barroco.

JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ “EL MOZO”

Juan Bautista Vázquez *el joven* (1553-1602) era hijo de Vázquez *el viejo* y de Andrea Hernández, hermana del escultor Juan de Oviedo Hernández “el viejo”. Con su padre vino desde Toledo a Sevilla, en cuyo taller trabajó y parece que heredó parte de la clientela de éste a la muerte de su progenitor hacia 1588. También parece que trabajó con Jerónimo Hernández como oficial, el cual le influyó en su obra posterior y que mantuvo con este una buena relación⁴⁴².

Su labor en Sevilla se constata, al menos entre 1578 y 1600. Estuvo casado con Lucía de Chaves (1579), hermana de su madrastra Isabel de Valdés, tercera esposa de su padre. Artísticamente, su personalidad y estilo parece que van de la mano de su padre y de Hernández y son poco conocidos⁴⁴³ hasta el momento. Efectivamente, podemos observar que es un autor que está a la sombra de la labor de su padre, aunque se constata por la documentación que quizás no tuvo la constancia y dedicación de éste. Su producción la observamos en colaboraciones y traspasos de encargos a otros artistas, quizá con mayores cualidades.

De ser ciertas las atribuciones que se le hacen, su estilo representa una equilibrada y contenida transición hacia el barroco, sin que el aplomo y el concepto plástico del arte de su padre pierdan el estatismo clásico en él. Según la documentación, en 1585 contrató, junto con Jerónimo Hernández, el retablo de la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz), encargándose él de la parte del lado de la epístola, para lo que en 1588 pactó con Diego López Bueno su colaboración en la talla y adornos arquitectónicos. En 1590 traspasó

⁴⁴¹ Aquí le atribuimos de manera inédita el Niño Jesus de la Virgen de la Luz de la iglesia de San Esteban de Sevilla (Fig.78).

⁴⁴² Pues de hecho Hernández lo nombra tutor y curador de sus dos hijos junto a Luisa Ordoñez, la mujer de Hernandez y al pintor Vasco de Pereyra en GONZALEZ GOMEZ, Juan Miguel: “Jerónimo Hernandez. Fundador de la escuela escultórica sevillana” en *Jerónimo Hernandez y la escultura del manierismo en Andalucía y America*. Catálogo de la exposición. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. 1986. Pág. 9.

⁴⁴³ Solamente existen algunos artículos sobre él, ver por ejemplo LUQUE TERUEL, Andrés: “La influencia purista de Juan de Herrera y Juan Bautista Vázquez el Joven en los retablos de Diego López Bueno” en *Cuadernos de arte e iconografía*, ISSN 0214-2821, Tomo 13, N°. 26, 2004 , págs. 431-442

a Miguel Adán el trabajo que quedaba por realizar. Sólo parecen de su mano, por las relaciones estilísticas con la obra de su padre, los relieves de los evangelistas san Lucas y san Marcos, en el banco del retablo. No es probable que sea de él el relieve de la Visitación, que Adán dice que es suyo. Otros trabajos que realiza con Hernández son un retablo en la iglesia de San Martín de Niebla (Huelva), un monumento eucarístico de la iglesia mayor de la villa de Cañete y el retablo que no se concluyó en la iglesia de Santiago de Alcalá de Guadaira⁴⁴⁴.

En 1585 trabajaba para la iglesia de la Anunciación en Sevilla⁴⁴⁵, de los jesuitas, sin que esté claro en qué consistió su obra, donde se le suele atribuir el grupo de Santa Ana con la Virgen y el Niño (Fig.79 y 80). Se le atribuye la parte más antigua del retablo de la Concepción, pues se amplió en el siglo posterior, haciéndole una especie de arco de triunfo implementado.

Un retablo en el que algunos han visto la participación incluso del padre⁴⁴⁶, aunque tradicionalmente se ha atribuido a su hijo Vázquez *el joven*, pues de hecho consta el contrato en que este contrata con el padre Juan Núñez de la Compañía de Jesús las imágenes de Santa Ana, y la Virgen María Niña en sus brazos⁴⁴⁷, que de hecho se hubieron de rehacer debido a que salieron pequeñas.

Algunas de las imágenes son de tamaño académico. Representan a santos diversos, San Francisco, San Pedro, San Roque y San Sebastián, trabajos no muy unitarios pero entre los que podemos distinguir algunas imágenes barrocas realizadas seguramente en la ampliación como San Francisco y San Pedro.

⁴⁴⁴ López Martínez asevera que aparece Vázquez *el viejo*, en el contrato que realiza Juan de Figueroa y Miguel Adán para realizar el retablo mayor de Santiago en Alcalá de Guadaira en 1579 en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Martínez Montañés...*op.cit.* Pág.47. Mas adelante aparece como fiador de dicho retablo Antonio de Alfian y Bautista Vázquez en *Idem*.Pág.125.

⁴⁴⁵ Así sabemos que en 1583, obtiene el encargo de hacer una imagen de san Marcos para Ronda, que no se ha conservado y refiere entre sus condiciones la solicitud del comitente de que la nueva imagen debía ser dorada y estofada como “una imagen del señor san Josef que está en la casa professa de la compañía de Jesús en la capilla mayor, en un altar” en GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando (coordinador) :*el arte de la compañía de Jesús en Andalucía(1554-2004)*.Publicaciones obra social y cultural Cajasur . Córdoba 2004.Pág.149

⁴⁴⁶ *Idem*. pág.121. BERNALES BALLESTEROS, J y otros: *El arte del Renacimiento* en la col. Historia del Arte en Andalucía .Volumen V. Ediciones Gever, SL. Sevilla 1989. Pág. 175.

⁴⁴⁷ “En quenta de la costa y hechura de dos Ymagenes de santa ana y nuestra señora que me obligue de hazer para la dha compañía y porque salieron chicas para el retablo donde se auian de poner” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo Hernández...*op.cit.* Pág. 120. Este grupo de santa Ana siguiendo la iconografía de santa Ana con Maria niña en brazos, que estuvo en el colegio de Santa Maria del Buen Aire, actualmente esta de nuevo en la iglesia de la Universidad, (Fig.81). aunque muy restaurada ha venido atribuyéndose a Vázquez *el joven*.



Figs. 79, 80 y 81: *Santa Ana y la Virgen*. Retablo de la Inmaculada. *Santa Ana con la Virgen*. Iglesia de la Anunciación. Sevilla. Juan Bautista Vázquez “el mozo”.

Podemos destacar a San Juan Evangelista vestido con túnica y manto y sin sus atributos característicos. San Roque está cubierto por un manto con la pierna al descubierto y sin atributos, parecido a la escultura del mismo tema de *Dos Hermanas*, adscrita al entorno de Vázquez. San Sebastián, semidesnudo, atado a un tronco y con varias flechas clavadas por el cuerpo, ha servido a algunos autores para identificar obras del mismo tema en Méjico. Por último, una santa desconocida con el brazo derecho hacia delante y la mano izquierda sujetando el manto, cubierta con túnica.

El 9 de septiembre de 1586, y de nuevo vecino de Sevilla, Vázquez *el mozo* y Diego de Velasco se obligan a hacer el Monumento Eucarístico del Jueves Santo para la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera, de la misma traza, y con las mismas condiciones que el que se estaba haciendo en esos momentos para la iglesia de Santiago de Écija, con las mismas figuras, ornamentos y la misma representación de Cristo Resucitado en el segundo cuerpo de la obra⁴⁴⁸. La pieza, de la que por desgracia desconocemos más datos, debía ser espectacular y de gran magnitud, como correspondía a un templo de la importancia de San

⁴⁴⁸ En cambio sí parece identificarse un relieve (ahora de formato ovoide) en el actual retablo de la capilla sacramental de la iglesia de Santiago de Écija y que algunos piensan que presidía el retablo sacramental, en el hueco donde ahora se ubica el cristo de la Expiración, realizado por Pedro Roldán un siglo después.

Miguel, ya que el plazo de entrega de la misma era de cinco años⁴⁴⁹. El mismo día, los dichos maestros se obligaban a hacer para la anterior parroquia jerezana una cajonera para guardar los ornamentos litúrgicos y la caja del órgano, conforme a unas condiciones de una obra similar que se estaba realizando en esos momentos en la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera. Tampoco este trabajo debía ser pequeño, ya que el plazo de entrega había de ser de tres años.

En 1589 traspasa a Juan de Oviedo *el Joven* la obra del retablo mayor de la parroquia de Azuaga (Badajoz), que tenía a su cargo desde un año antes. Quienes conocieron esta obra, destruida en 1936, la atribuyen a Juan de Oviedo. De los temas marianos, tan frecuentes en la producción de su padre, parece suya la Virgen con el Niño de la parroquia de Beas (Huelva).

Sabemos que trabajó para el retablo mayor de san Jerónimo de Granada donde se le atribuyen los santos Juanes, Jesús atado a la columna y los relieves de la Anunciación, Epifanía y Circuncisión. El estudio comparativo con el de Santa María de Medina Sidonia, obra de Vázquez *el Viejo* y el granadino Melchor de Turín, ha hecho pensar a parte de la crítica en este último artista, más que en Vázquez *el Joven*, como autor de la primera parte del retablo de San Jerónimo de Granada, comenzado en 1576, con la colaboración de otros artistas formados en el estilo de Vázquez *el Viejo*.

Hay obra en Sevilla que se relaciona con “el mozo”, como las santas Justa y Rufina de la iglesia del señor San José, atribuidas por Estella por su relación con una Inmaculada de San Jerónimo de Granada y también de Méjico, en el retablo de Xochimilco, y piensa en la posible colaboración de Vázquez el mozo en la Inmaculada del ático. También en la iglesia de San Bernardino de Xochimilco, hay un san Sebastián llevado hacia 1577, que junto a Santiago era titular del retablo mayor, y ahora está en un retablo lateral. Se puede relacionar con el San Sebastián de Vázquez el mozo en la iglesia de la Universidad de Sevilla, aunque Moysenn la atribuyen a Gaspar del Águila por la vinculación a la escultura de parroquia de Marchena⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ El mismo día los dichos maestros se obligaban a hacer para la anterior parroquia jerezana una cajonera para guardar los ornamentos litúrgicos y la caja del órgano, conforme a unas condiciones de una obra similar que se estaba realizando en esos momentos en la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera. Tampoco este trabajo debía ser baladí, ya que el plazo de entrega había de ser de tres años. En ROMERO BEJARANO, Manuel: Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en Jerez (I, II y III)...*op.cit.*

⁴⁵⁰ MOYSSEN, Xavier: “El San Sebastián de Xochimilco” en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México 24, 1966.PP4-7.

De ser obras realizadas por Vázquez *el Joven*, poco encontramos en ellas relacionable con los trabajos de la iglesia de la Anunciación, ni con otros a él atribuidos. Guardan, por el contrario, interesantes relaciones de tipos, proporciones y manera de componer y hacer los relieves y figuras con el de Medina Sidonia o con el de Santa María de Arcos de la Frontera.

Así pues, el arte-y por tanto el estilo- de Vázquez *el Joven* tiene numerosas dudas y discutibles atribuciones que lo convierten en importante continuador de la labor de su padre, de estilo sereno y clásico, o por el contrario en oscuro artista, de producción amanerada y poco original, siempre con la colaboración de numerosos ayudantes que le sustituyen en el trabajo, y en los contratos que suele traspasar.

GASPAR NÚÑEZ DELGADO Y OTROS

Hemos comentado el descubrimiento del profesor Cruz Isidoro acerca de la colaboración entre Núñez Delgado y Vázquez, y de que el primero fue discípulo del último⁴⁵¹, y más recientemente los trabajos de Roberto Alonso Moral⁴⁵², que se profundiza acerca de su obra. Este escultor (1555-1606), también procedente de Ávila y que podríamos encuadrar en la segunda remesa de artistas que se formará en el taller de Vázquez, entrará hacia 1576 en el taller de Vázquez. Sin duda, lo más conocido de este autor son sus series de Ecce-Homo y Dolorosas, Crucificados etc. Así, sabemos que en el monasterio de Regina había trabajado Gaspar Núñez Delgado y Juan Bautista Vázquez *el mozo* en un retablo en colaboración con Andres de Ocampo⁴⁵³. También hay algunas imágenes que son interesantes como el San Juan del convento de San Clemente de Sevilla, que anticipa las creaciones de los maestros del Barroco. En algunas de estas obras Núñez Delgado aunará la intencionalidad, con origen quizás clásico aristotélico, de recrear la naturaleza junto con el

⁴⁵¹Entre otros se puede consultar CRUZ ISIDORO, Fernando: "El belén de los guzmanes de 1576: un portalejo de Juan Bautista Vázquez "El Viejo" y Gaspar Núñez Delgado": Extracto de la conferencia, IV Encuentro Regional de Belenistas, Auditorio de la Merced, 14 de enero de 2006. CRUZ ISIDORO, Fernando: *Juan bautista Vázquez "el viejo" y Gaspar Núñez Delgado al servicio del VII duque de medina sidonia (1575-1576)* en Archivo español de arte. Volumen LXXXV N.º 339 julio-septiembre 2012 Madrid.

⁴⁵²ALONSO MORAL, Roberto: "La producción de escultura en barro del manierismo al primer naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los hermanos García" en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2010. Pág. 335 -356. Otros trabajos que pueden resultar interesante es el de LUNA, MORENO, Luis: "Gaspar Núñez Delgado y la escultura de barro cocido en Sevilla" en *Laboratorio de Arte* (2008-2009)379-394.

⁴⁵³LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: "Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág. 155

nuevo fin devocional y pedagógico que se anticipa en el manierismo *que justifica la existencia de aquella con la intención de conmover al espectador*⁴⁵⁴.

Aparte deberíamos de comentar, aunque fuera de una manera sucinta, a Gaspar del Águila, discípulo y colaborador de Vázquez, con el que realiza algunas imágenes como el San Pablo de Ecija. Gaspar del Águila, abulense, debió trasladarse a Sevilla en 1566, donde permanece hasta su muerte en 1602. Pertenece a la misma generación artística que Miguel Adán, Juan de Oviedo y Jerónimo Hernández con quienes se desplaza a Sevilla en 1560 formando parte del taller de Juan Bautista Vázquez *el Viejo*. Emplea fórmulas iconográficas y arquitectónicas ya utilizadas por Vázquez y por Jerónimo Hernández.

La obra de Gaspar del Águila está muy poco estudiada todavía. Su actividad como retablista es discreta, por cuanto generalmente se encarga de ejecutar relieves para empotrar en retablos que proyectan y ensamblan sus compañeros. En los retablos propios su única aportación y novedad estriba en el uso de aletones enrollados en el ático⁴⁵⁵. Muchos retablos vinculados a Gaspar del Águila han desaparecido; entre ellos, y en Sevilla, el retablo de Santa Catalina de Siena (1585), el retablo de San Juan Evangelista (1588), y el retablo del *Camino del Calvario* de la iglesia parroquial de la Magdalena de Sevilla (1586) que, según Palomero, contenía un repertorio ornamental con “serafines y florones”⁴⁵⁶. Suponemos que de este retablo proviene la imagen del Cristo de las Fatigas que se conserva en la actual parroquia de la Magdalena. (Fig.83).

De este autor conservamos todavía alguna imagen como el cristo que hizo para el convento de San Agustín de Ecija, conocido como de “la Sangre” y que curiosamente debía inspirarse como el de Burgos de Sevilla en el de *San Agustín* de Sevilla. Como se puede comprobar en el contrato por el que Gaspar de Águila se comprometía a ejecutar la obra y en el que se detalla cómo había de ser la imagen⁴⁵⁷ tuvo presente al modelo. Recientemente se ha identificado un San Blas (Fig.85), procedente de la iglesia del mismo nombre de Carmona, como obra de Gaspar del Águila en 1576 ahora en San Bartolomé⁴⁵⁸. En esta

⁴⁵⁴ RODA PEÑA, José: “La escultura sevillana a finales del renacimiento y en los umbrales del naturalismo” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. 2010.

⁴⁵⁵ La actividad retablistica de Gaspar del Águila ha sido estudiada por J.M. Palomero Páramo, *El retablo sevillano... Op. Cit.*, 1983, pp. 195-206

⁴⁵⁶ *Idem*. Pág. 201.

⁴⁵⁷ El contrato reza así “un crucifijo de bulto que será de pino de segura que tenga en largo dos varas e de la postura del Crucifijo de Santo Agustín e que sean guecas las espaldas del dicho cristo e la cruz que ha de tener donde el Cristo a de estar a de ser de madera de borne e de treze palmos en largo e una terzia en ancho”. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág. 21

⁴⁵⁸ VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLLOS, Esteban: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI –XVIII*. Sevilla 1993. Pág.42.

población se le adjudican obras en Santa María de Carmona y Federico García de la Concha le atribuye el magnífico Cristo con la Cruz a Cuestas, hoy en el convento de franciscanas Concepcionistas de Mairena del Aljarafe (Sevilla) (Fig.82) pero proveniente de las concepcionistas de Carmona. También realizó para el convento de San Francisco un retablo con la imagen de San Diego en 1589⁴⁵⁹ y el propio patrón de la ciudad San Teodomiro en 1599.



Figs.82, 83, 84 y 85: *Jesús Nazareno*. Concepcionistas de Mairena del Aljarafe (Sevilla).
Cristo de las Fatigas. Iglesia de la Magdalena (Sevilla).
San Blas. Iglesia de San Bartolomé. Carmona (Sevilla).
San Sebastián. Iglesia de San Sebastián .Marchena (Sevilla).

⁴⁵⁹ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Martínez Montañés...*op.cit.*Pág.19

Asimismo se venera en Marchena la Virgen de la Soledad, imagen de vestir. Otras obras que no se han conservado son el crucificado que realiza para la hermandad de Montesion, una Virgen de vestir, un san Miguel, un retablo en la desaparecida iglesia de San Miguel, todas ellas para Sevilla donde se le atribuyen algunas como el ya mencionado Nazareno de las Fatigas. También trabaja para pueblos de la provincia, como Paradas, Marchena o Huevar y otros como Zalamea (Badajoz) o Trebujena o Jerez de la Frontera en Cadiz. Para la actual provincia onubense trabaja en las localidades de Paimogo, Lepe o Cumbres. En la capital sevillana, aparte de los mencionados trabajos, realizó el retablo de la Virgen de la Hiniesta en el hospital del mismo título.

Una última remesa de escultores procedentes de Castilla o incluso de la propia Andalucía y que estará en el círculo de Vázquez, aunque de una manera más indirecta, será Diego de Velasco “el Mozo” que procedía de Toledo, desde donde podría haber mantenido algún contacto con Vázquez, y está hacia 1579 en Sevilla, o el salmantino Blas Hernández, quizás hijo del Blas Hernández que trabaja hacia mediados de siglo en Ávila, Juan de Oviedo, y también se podría considerar a Martínez Montañés⁴⁶⁰. Este numeroso grupo encauza⁴⁶¹ el arte andaluz hacia la buena ejecución, la corrección y la belleza en un ideario naturalista, características que han de desarrollarse ampliamente en manos de los grandes escultores barrocos del siglo XVII.

⁴⁶⁰ Del que de su poco estudiada e incierta estancia en Granada, quizás podría haber estado en el taller de Pablo de Rojas, algo difícil por su poca diferencia de edad. Después se trasladaría a la ciudad de la Giralda donde habría pasado por el taller de Gaspar Núñez Delgado.

⁴⁶¹ NÚÑEZ FUSTER, J : *Iconografía angélica ...op.cit.* pág .633.

Capítulo IV

ASPECTOS TÉCNICOS EN LA EJECUCIÓN DE RETABLOS Y ESCULTURAS DE JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ “EL VIEJO”

4.1 LA LABOR DE ESCULTOR O “IMAGINERO”

La imaginería es una parte de la escultura que tiene como fin representar a Cristo, su madre o los santos. El imaginero puede y debe ser escultor, como fue el caso de Vázquez, pero no siempre ocurre lo contrario. De ahí que normalmente se haga la distinción entre escultor e imaginero, sobre todo en la actualidad.

Por el contrario, en el siglo XVI era infrecuente este término y, de hecho, Vázquez viene recogido normalmente en la documentación como *Escultor Baptista Vázquez*⁴⁶², alguna vez como *entallador* e incluso *pintor*. Por ejemplo, en el contrato de aprendizaje con Jerónimo Hernández se le cita como *entallador e imaxinario* y en otro documento como *entallador de imaginería*⁴⁶³. En la documentación catedralicia de Sevilla se le cita como *imaginario*⁴⁶⁴ junto a Diego de Velasco.

La responsabilidad artística es la misma, pero los objetivos son diferentes y no basta con decir que el imaginero es aquel escultor que se ha especializado en escultura religiosa, pues el imaginero no solo ha de crear una imagen bella. Si se queda solamente en un compromiso estético no habrá llegado a su fin, ya que debe dotar a la imagen con esto que Hernández Díaz describía como *ser capaz de dar una unción sagrada*⁴⁶⁵.

En cambio, los términos que sí pueden presentar cierto enfrentamiento son los de “escultor” y “entallador”. Mientras que el escultor realiza tanto esculturas de bulto redondo como relieves, el entallador se limita a estas últimas. Así, según Covarrubias el entallador era el artífice que fabricaba “figuras de relieve entero o medio”⁴⁶⁶. Ciertamente, este último generalmente se ocupa de hacer relieves ornamentales en los retablos o ciertas partes de la arquitectura, como frisos, pilastras o capiteles. Pero hay que señalar que los límites entre un escultor y un entallador son algo imprecisos. Martín González por ejemplo, nos cita que Juan de Juni en el edificio de San Marcos de León dejó unos relieves en piedra que son

⁴⁶² Pacheco se refirió a él como “escultor valiente” en PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura* Año 1620 (1ª ed. 1649). Reedición en 2001 edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda. Cátedra. pág. 127.

⁴⁶³ Es el que *entalla* y hace pequeños relieves y todas las labores decorativas de fachadas y retablos: bustos, cabezas de serafines, grutescos y toda clase adornos en PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*. Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial. Universidad de Valladolid. 2002. pág. 98.

⁴⁶⁴ *El que realiza imágenes, tanto en bulto redondo como grandes relieves históricos* en *Ídem*. pág. 97

⁴⁶⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Andrés de Ocampo (1555?-1623)*. Sevilla, 1987. Pág.12.

⁴⁶⁶ COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid, 1611.

considerados como escultura aunque entraban dentro del trabajo propio del entallador⁴⁶⁷ o el caso de Esteban Jamete, que está en la frontera de ambos oficios. Existe una diferencia entre ambos oficios en lo que a estatus social y económico se refiere. El escultor suele estar mejor considerado y retribuido que los entalladores. En la práctica, muchos talleres como el de Vázquez suelen acumular ambas funciones⁴⁶⁸.

Si bien en Italia durante el Renacimiento adquiere una gran perfección la escultura e incluso la escultura religiosa en piedra, mármol o bronce, en la Península Ibérica el desarrollo de la escultura en madera policromada tendrá un mayor éxito. Simplificando podemos citar dos focos o escuelas principales, la castellana y la andaluza, que empiezan a destacar sobre el resto de regiones y que alcanzarán su punto álgido durante el Barroco.

Por ello, la mayoría de escultores ejecutaron piezas en este material, aunque hay ejemplos muy interesantes de escultores que trabajaron tanto en madera como en otros materiales, como Berruguete, el mismo Vázquez e incluso Vasco de la Zarza especializado en el mármol o alabastro. También en el ámbito sevillano algunos escultores como Andrés de Ocampo compaginan las labores en ambos soportes⁴⁶⁹. El mármol y el bronce se utilizaron para obras puntuales y de grandes comitentes, siendo la madera el material habitual para otros encargos.

⁴⁶⁷ MARTÍN GONZALEZ, Juan José: *Discurso leído en el acto de su recepción en la Real academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid 1985. pág.18

⁴⁶⁸ Como explica Parrado, en la práctica se solía denominar entallador al que realizaba el retablo sin diferenciar funciones, por esto sería necesario como hemos visto, que en la documentación aparezcan ambos términos o que realizó alguna escultura para así corroborar su condición de escultor.

⁴⁶⁹ En 1591 Miguel Adán y el pintor Juan de Saucedo declaran que “*Andres de Ocampo escultor pretende tomar a su cargo de hacer tres piezas de mármol para la obra de la Alhambra de la ciudad de Granada*”. Seguramente hace referencia a algunos de los relieves para decorar las fachadas del Palacio de Carlos V que se estaban realizando en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Martínez Montañés...*op.cit.*Pág.89.

4.1.1. LOS PROCESOS TÉCNICOS Y EL INSTRUMENTAL

EL TALLER

Sabemos que los talleres artesanales e incluso artísticos de la Edad Moderna se encuentran a la sombra del maestro⁴⁷⁰, que es quien tiene la responsabilidad de lo que se realiza en éste y por tanto la fama o el descrédito. Muchas veces han quedado en el anonimato cientos de artistas, que han sido englobados en la estela de determinados escultores.

El taller era un lugar privilegiado para la transmisión del oficio, llegando a ser normal la presencia de familiares que trabajaban a las órdenes del maestro⁴⁷¹ y, de hecho, en el taller de Vázquez trabajó su hijo Vázquez *el mozo*, amén de los numerosos oficiales y aprendices que vinieron con él desde Castilla, entre ellos el propio Jerónimo Hernández. En el taller, el maestro no sólo se encarga de la transmisión del conocimiento técnico⁴⁷² sino de la formación intelectual y cristiana del pupilo, como se refleja en algunos contratos de aprendizaje, como por ejemplo en el de Jerónimo Hernández: Vázquez se comprometía a enseñarle su oficio, en contrapartida el padre de Jerónimo garantizaba la estancia en el taller, donde le serviría “bien fiel y diligentemente”, siempre que se le encargasen *cosas honestas y licitas de hazer*⁴⁷³.

Por contrapartida el maestro se comprometía a *enseñar el oficio de escultor de ymagineria bien y cumplidamente según lo vos saueis pudiéndolo el de prender e no quedando por vos de se lo mostrar*⁴⁷⁴. En el sistema de aprendizaje en estos talleres en los

⁴⁷⁰ Que se puede entender en el XVI como un gran empresario que contrata la obra y calcula la relación entre gastos y ganancias, traza los planos y aspectos de talla decorativa e iconográfica, distribuye las labores entre oficiales según su especialización, dirige la obra y reforma sobre la marcha. Atiende, si la hubiera, contratación de otras obras simultáneas y los distintos contratiempos cotidianos que surgen e incluso a veces se tiene que desplazar a otros puntos para tasar obras realizadas por compañeros suyos en PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleres... op. cit.* pág.105.

⁴⁷¹ RODA PEÑA, José: “La escultura sevillana a finales del renacimiento y en los umbrales del naturalismo” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. 2010. pág. 284.

⁴⁷² Sobre los talleres artísticos en Sevilla es interesante conocer: SÁNCHEZ, José María: “Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 2013. p. 177-196.

⁴⁷³ Es curioso como en este mismo documento, el padre de Hernández hacía una especie de cláusula de rescisión de dos reales de plata diario, en caso de que durante el tiempo estipulado, abandonase la tienda, cambiase de profesión o eligiese otro maestro u obrador. Es interesante también, por ejemplo el testimonio del contrato entre Luis de la Haya y Juan de Oviedo *el viejo* en 1582 *que en el primero deste año le sirva en el dicho su oficio y en lo demás que le dixeredes e mandaredes que le sea honesto y posible de fazer y en los dos años y medios postreros no a de servir mas que en el dicho oficio y en lo tocante y perteneciente y no en otra cosa alguna* en PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano... op. cit.* pág.49

⁴⁷⁴ Contrato de aprendizaje entre Jerónimo Hernández y Bartolomé de Molina como aprendiz. en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... op. cit. pág. 217.

siglos XVI y XVII, el artista se comprometía a acoger en su casa, proporcionándole una cama y víveres, al aprendiz⁴⁷⁵, que pasaba a formar parte del núcleo familiar. Por ello es comprensible la gran relación familiar que se producía por medio de uniones matrimoniales en este ambiente algo endogámico.

El taller artesanal con su estricta organización gremial tiene al maestro en el punto culminante de la producción⁴⁷⁶. El aprendizaje constituía el primer grado de la jerarquía dentro del taller.

Como ya hemos dicho, el acceso se realizaba mediante un contrato o carta de aprendizaje. El joven entraba en el taller con la categoría de *mozo*⁴⁷⁷. En el contrato se especificaban las condiciones de esa etapa, las edades de ambos, así como la filiación y procedencia del aprendiz⁴⁷⁸. Los periodos de aprendizaje iban normalmente de cuatro a seis años en el taller⁴⁷⁹. Habitualmente en los dos primeros años se solían hacer trabajos de poca consideración o incluso serviles en el entorno de la familia del maestro, después desarrollaría las labores habituales de un taller: despiezado, encolado de piezas, desbastado e incluso talla de las imágenes, dejando a los maestros la labra final de zonas como la cara o los pies, si eran de talla completa, y por fin los dos últimos años venían a realizar labores incluso fuera del taller.

En 1567, con las nuevas normativas visadas por el Rey Felipe II y con Vázquez asentado ya en la ciudad, se establecía el inicio del aprendizaje a los 14 años, aunque en Sevilla esto no se contempla⁴⁸⁰.

⁴⁷⁵ Ver las cláusulas del contrato entre Jerónimo Hernandez y Vázquez por el cual se compromete a hospedar en su taller al anterior, manteniéndole, vistiéndole, y calzándole aparte. en PALOMERO PARAMO, Jesús: “El contrato de aprendizaje de...*op.cit.* Págs. 139-142.

⁴⁷⁶ PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleres ...op. cit.* Pág.30.

⁴⁷⁷ Para este tema se puede consultar el apartado de “La jerarquía laboral” en el libro *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560 –1629)* del profesor Palomero Paramo.

⁴⁷⁸ También si era huérfano se hacía constar. Así resulta interesante el contrato entre Montañés y Mesa, en el cual exponía *paresío presente un mansebo que se nombro Juan de Mesa, natural que dixo ser de la ciudad de Cordoba, hijo de Juan de Mesa y de Catalina de Velasco, su mujer, difuntos de hedad que dixo ser y por su aspecto parecía mayor de diez e ocho años y menor de veinte e sinco, e dixoen PALOMERO PARAMO, Jesús: El retablo sevillano... op. cit.pág.45.*

⁴⁷⁹ Aunque por ejemplo Jerónimo Hernández estuvo de aprendiz de Vázquez unos ocho años, en cuyo taller entró aproximadamente con 13 años, Amador López se comprometió a “servir de aprendiz” durante dos.

⁴⁸⁰ GAÑAN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Universidad de Sevilla.2000. Pág.41. A veces entraban con mas edad, así Jerónimo Hernández acoge a Bartolomé de Molina como aprendiz cuando tenía 17 años o a Gaspar Adán (no sabemos si hermano o familiar de Miguel) de hedad 18 años y dixo quel quiere entrar a deprender el oficio de escultor e por ser de dha edad no puede otorgar la escriptura que sobre ello requiere. Curiosamente este último aparecerá citado como criado escultor que es un mancebo pequeño de cuerpo desbarado en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... op. cit. Pág. 216 y 222.

La maestría constituye la verdadera naturaleza del examen que faculta para contratar obras, en donde el nombre de oficial y de maestro viene a ser equivalente, aunque el oficial no pudiera abrir tienda por cuenta propia. Si un maestro establece taller, los colaboradores pertenecen a dos clases: los que aprenden (aprendices) y los que ayudan a sueldo (oficiales). Solo en este contexto, oficial y maestro son diferentes. Pero en el nivel profesional vienen a resultar homólogos⁴⁸¹.

La vida gremial también ocupaba a los maestros en reuniones, pleitos y demás avatares que tuvieron que ser abundantes, pues nos ha llegado gran cantidad de documentación sobre esos temas⁴⁸² y en Vázquez también se pueden comprobar.

El trabajo en un taller se hacía en horario de sol a sol, con paradas para los refrigerios; y aunque los oficiales podían vivir en sus domicilios particulares, había muchos que seguían viviendo, al igual que los aprendices en el hogar del maestro. Es curioso como los oficiales tienen cierta libertad y no tienen por qué estar adscritos siempre a un mismo taller⁴⁸³.

Como recuerda Parrado, en la España del momento hay muchos oficiales extranjeros que deambulan por el territorio en busca de un maestro que necesite mano de obra para llevar a cabo un determinado encargo⁴⁸⁴.

Es interesante saber también como hacia 1573, un año en que los escultores sevillanos reivindicaron el “monopolio” de creación de esculturas -que conllevaba grupos procesionales, imágenes y relieves independientes- hizo que el arte de escultor fuese el predilecto de los aprendices a la hora de elegir un oficio o ingresar en los talleres⁴⁸⁵, que a partir del último tercio del XVI y durante todo el siglo siguiente se convirtieron en auténticos centros de producción artística.

En efecto, los primeros alcaldes veedores se eligieron ese año de 1573 -Pedro de Heredia y Gaspar del Águila-, siendo curiosamente Jerónimo Hernández, junto a Miguel Adán, discípulos de Vázquez, de los primeros que se examinarían para poder ejercer “*el arte de escultor y entallador de romano y arquitecto*”⁴⁸⁶.

⁴⁸¹ MARTÍN GONZALEZ, Juan José: *Discurso... op. cit.* Pág.19.

⁴⁸² GAÑAN MEDINA, Constantino: *Técnicas... op. cit.* Pág.43.

⁴⁸³ PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleres ...op. cit.* Pág.36

⁴⁸⁴ Debido también a que los talleres implantan este sistema de “verlag sistem”, cuando no hay demanda suficiente de trabajo el maestro se puede deshacer de los oficiales.

⁴⁸⁵ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano...op. cit.* .pág. 49.

⁴⁸⁶ A partir de 1580, los escultores y ensambladores intentaron, mediante la elaboración de unas ordenanzas, su separación radical del resto de los oficios conocidos del gremio de carpinteros, que en un principio aglutinaba distintas profesiones, diferenciándose al artista del artesano en RODA PEÑA, José: “La escultura... *op. cit.* pág. 284. Estas ordenanzas no se han conservado, pero sabemos que las de Méjico están basadas en estas. El

De la labor realizada por los oficiales, que en la práctica eran la “longa manus” del maestro, da fe el comentario del propio Vázquez en el retablo del Dulce Nombre, para el que la imaginería de la calle central debía *ser bien hecha y acabada a vista de oficiales y tal como de mi mano*⁴⁸⁷, con lo cual se comprometía a que la obra ejecutada llevara unos niveles de calidad altos, como si la hubiera ejecutado él, aunque no podemos caer en el extremo de pensar que el maestro se dedicara a prácticas burocráticas⁴⁸⁸ o a labores diferentes de las técnicas. La realidad era que, aunque gran parte de la ejecución técnica estuviera en mano de estos oficiales y aprendices, el maestro llevaba o guiaba cotidianamente la ejecución de las piezas, en las que algunas imágenes independientes o exentas serían íntegramente de su mano, mediante la supervisión diaria de dichas labores y diseños o bocetos que estos tendrían que realizar.

Muy interesante por ejemplo, es saber algo del por qué del largo proceso en la realización del retablo de la cartuja de las Cuevas en Sevilla, continuado por Vázquez después de la muerte de Villoldo.

Vázquez, según Palomero, siguió encomendando *el desbaste*⁴⁸⁹ de la imaginería a sus oficiales, que en determinadas ocasiones también se ocuparon de perfilar los rostros, pies y manos, ocupación en teoría del maestro; dándose la circunstancia que la principal causa que dilató en casi un cuarto de siglo la construcción de este retablo *se debió* -según el propio monasterio- *a haber hecho dos veces algunas de sus imágenes, por averlas hallado al tiempo de su conclusión de mui desagradable escultura, culpa en que incurren mui de ordinario los artífices que, cuidando solo de dibujar y esculpir las principales efigies de las obras grandes, toda la demás imaginería la entregan a la idea de sus aprendices y oficiales*

27 del 11 de 1588 Gaspar del Águila y Miguel Adán, *escultores ..e como veedores que somos del oficio de escultores y entalladores de esta ciudad y en nombre del dho oficio y por aquella via.. otorgamos que damos nuestro poder cumplido a martin de castro ... para que pueda parescer y parezca ante el Rey y su real consejo y presente las hordenancas en* LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo Hernández....*op.cit.* Pág. 27. La nueva ordenanza por la que se regía tan noble oficio dictaba textualmente: *Al que pidiere examen de entallador de un capitel corriendo vna columna vestida de talla, y follajes de vn serafín, de un pajarito decortar bien la madera, y guardar los campos y que la sepa dibujar, y sabiendo esto sele deé la carta de examen....* El gremio de los carpinteros fue un gremio amplio, con gran difusión y de gran importancia. En un primer momento incluye a cuatro oficios distintos:

- Carpintería de lo blanco, encargada de realizar techumbres, puertas y artesonados.
- Carpintería de lo prieto que aglutinaba los carpinteros de carretas, de ruedas de aceñas-molinos, ruedas de azacayas- norias, hacían atahonas y fabricaban vigas.
- Violeros, dedicados a la fabricación de instrumentos musicales de cuerda.
- Entalladores, dedicados a la talla y realización de objetos artísticos realizados en madera.

⁴⁸⁷ Una formula por otro tanto usual en algunos documentos en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo.... *op. cit.* Pág.102.

⁴⁸⁸ La vida gremial también ocupaba a los maestros en reuniones, pleitos y demás avatares que tuvieron que ser abundantes, pues nos ha llegado gran cantidad de documentación sobre esos temas en GANAN MEDINA, Constantino: *Técnicas.... op. cit.* pág.43.

⁴⁸⁹ Quitar las partes más duras o ásperas de un material que se va a trabajar

*que, ignorantes de la simetría y torpes en la gubia, descargan al debastar golpes de ciego y así salen sus efigies*⁴⁹⁰.

La labor de los entalladores está bien diferenciada de la de los escultores. En su examen de oficialía debían demostrar sus conocimientos de dibujo, labrado de retablos, coros, pilares, fustes⁴⁹¹ o tabernáculos. Además de poseer una depurada técnica del uso de herramientas propias de la talla, complementada con conocimientos de dibujo ornamental⁴⁹², dominarían las técnicas de la copia o la reproducción de esculturas por medio de técnicas como la “saca de puntos”, siendo un trabajo importante en el taller pues descargaba de trabajo al maestro⁴⁹³.

Superada esta etapa venía la oficialía. Aquellos que además de dominar las prácticas puramente mecánicas del trabajo artesanal, mostraban ciertas aptitudes creativas, lograban acceder a esta categoría. A este grado se llegaba aproximadamente con 18 o 19 años y en condiciones normales esta etapa era de unos tres años aproximadamente, pues a partir de los veinte cualquier oficial que estuviese capacitado podía optar al examen de maestría. El oficial recibía una paga y podía ya cumplir fuera del taller misiones de mayor responsabilidad. Es interesante comprobar cómo, con el objetivo de evitar errores finales, en algún contrato de la época se incluye la siguiente cláusula *toda la arquitectura del retablo se haga donde el dicho maestro la vea y vaya corrigiendo por momento si fuera necesario, para que después si algún yerro hubiere no se pueda excusar diciendo que no tuvo la culpa*⁴⁹⁴.

La aspiración última de cualquier oficial estaba en superar el examen de maestría y poder desarrollar libremente su oficio y contratar encargos.

La prueba de maestría del entallador tenía una parte teórica, en donde se incluían preguntas relativas a la profesión, y una parte práctica, la escultórica, con la realización de un desnudo anatómico y una imagen vestida y la arquitectónica, consistente en el diseño de un tabernáculo y su maqueta. El examen era convocado por el alcalde del gremio y se

⁴⁹⁰ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano...* op. cit. pág.49.

⁴⁹¹ Que cuando solo decoraban columnas se le llamaba fusteros.

⁴⁹² Así tenemos el caso del escultor *Juan Bautista*, no confundir con Vázquez, que en 1587 se examinaba *del arte de escultor y entallador de romano y arquitecto y le hizieron todas las preguntas necesarias para uer saber y entender si el dho juan bautista era buen artífice y le hizieron en su presencia hiziese obra de figuras una desnuda y otra vestida y en del arquitectura hizo planta y montea de un tabernaculo y el ensamblaje del elabrado de talla del romano e todo lo ha hecho e platicado e dado muy buenas salidas e rrespuestas como buen artífice* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo...” op. cit. Pág.38.

⁴⁹³ GAÑAN MEDINA, Constantino: *Técnicas...* op. cit. pág.46. r

⁴⁹⁴ PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleres...* op. cit. pág.

realizaba en presencia de dos diputados y dos veedores⁴⁹⁵. Las ordenanzas del examen son claras en cuanto a las pruebas que debían hacerse en el examen, pero no especifican la técnica escultórica, solo hablan de “dos dibujos” y luego pasarlos a “bulto”⁴⁹⁶.

Como dice el profesor Gañán, las técnicas de modelado hubieran sido más adecuadas en cuanto a su rapidez y fáciles en la ejecución, pero el gremio de escultores estaba incluido en el de la madera, con lo cual tenía más sentido que tallaran las piezas. Además, las técnicas de modelado fueron consideradas inferiores, en cuanto a nobleza de material se



Fig.86: Busto de *Ecce-Homo*. Sacristía del Convento de Santo Domingo. Lima.

refiere, al menos eran más baratas y generalmente se utilizaban como técnicas de apoyo usadas normalmente para la realización de modelos, estudio de anatomía y ropajes. Aunque el barro cocido fue un material muy utilizado durante el Renacimiento, como podemos ver en los trabajos de las portadas de la catedral sevillana o los que el propio Juan de Juni realizó en terracota policromada tras su estancia en Italia, éste pierde importancia en los primeros años del

Barroco⁴⁹⁷, quedando relegadas durante el XVII a labores secundarias, como obras finales, en barro de pequeñas dimensiones⁴⁹⁸. En el Manierismo, esta labor en barro, fue desarrollada por algunos escultores como Gaspar Núñez Delgado, discípulo y colaborador de Vázquez, cuyas terracotas fueron muy apreciadas. También tener en cuenta que el barro permitía reproducir copias mediante moldes, haciendo una producción seriada cosa habitual en la Sevilla del momento⁴⁹⁹ (Fig.86). Como comentaremos mas adelante no conservamos

⁴⁹⁵ Conservamos el registro de la superación del examen por Jerónimo Hernández en 1573. Lo examinaron Pedro de Heredia y Gaspar del Águila veedores *del arte de los escultores y entalladores en el arte de escultor y entallador de romano y arquitecto en lo tocante a ello*. Como ya hemos comentado tuvo que realizar “una figura desnuda y otra vestida” y en la parte arquitectónica *fizo planta e monte de un tabernaculo según lo manda la hordenanca e labro de talla de romano* así como responder a temas concernientes a dicho arte. Según las ordenanzas vigentes, así como otras cuestiones *e todo lo fizo e dado a las preguntas e repreguntas que se le an fecho muy buenas salidas e respuestas como buen artífice por lo qual dixeron que lo hallaron abil e suficiente para poder usar y exercer los dos artes e lo dieron por maestro examinado y facultad para exercer libremente y poner tienda* —y luego geronimo Hernandez pidió al teniente su carta de examen. En LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Martínez Montañés hasta ...*op.cit.* Pág.60.

⁴⁹⁶ Cfr. PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano...op. cit.* pág.56.

⁴⁹⁷ Con excepciones quizás magistrales los trabajos de los hermanos García en Granada.

⁴⁹⁸ Como los que realizó la Roldana.

⁴⁹⁹ Ya presentamos como pieza inédita este busto de Ecce -Homo que se encuentra en un retablo de la sacristía de la iglesia de santo Domingo de Lima, de origen sevillano y es un vaciado del mismo molde de otros Ecce-Homo, como el de la cofradía sevillana del Cristo de la Salud y Buen Viaje o el que se conserva en el convento de santo Domingo el antiguo de Toledo proveniente a su vez del convento sevillano de Dueñas. Se trata de una pieza de unos 35 cm de alto por 35 cm. de ancho por 25 cm. de profundidad, que aunque repolicromado

obras en este material de Vázquez, aunque sabemos que lo utilizó, aunque fuera como material auxiliar o previo de algunas de sus obras.

El taller del artista en el XVI todavía tenía un carácter casero al estar instalado en su domicilio. Tenían habitualmente dos zonas⁵⁰⁰ el “obrador” donde estaban las herramientas y se realizaban trabajos mecánicos como la talla y el ensamblaje y el “estudio” del maestro, generalmente anexo, donde se realizaban las trazas y se conservaba en los modelos y copias de esculturas clásicas, amén de grabados, estampas o dibujos y por supuesto la biblioteca⁵⁰¹. Además, en este último ámbito se podía recibir a la clientela e incluso contaba con alguna zona aparte para llevar la contabilidad o los pagos a proveedores y trabajadores. Mientras más artistas trabajaban en un taller, más encargos de superior envergadura y en un plazo más breve podían acometer el mismo.

En Sevilla por ejemplo, en el XVI los artistas cambiaban frecuentemente de domicilio debido a factores socioeconómicos. Como ya hemos comentado, a Bautista Vázquez se le contabilizan hasta nueve cambios de domicilio y por tanto de taller, que normalmente iban unidos⁵⁰². Aunque otras no, como cuando el escultor tuvo el taller en las cámaras del Postigo del Aceite.

Los artistas trabajaban con su equipo de aprendices y oficiales en algunos encargos importantes como retablos, en los que solían trabajar mancomunadamente con doradores y policromadores e incluso pintores si el retablo era de tipo pictórico. También sabemos que los artistas se podían unir temporalmente a otros artistas y trabajar en compañía.

todavía conserva una gran belleza. PORRES BENAVIDES, JESÚS: “Bautista Vázquez “el Viejo” y su escuela en ...*op.cit.pág14*.

⁵⁰⁰ Es significativo, por ejemplo que, cuando Martínez Montañés concierta a principios del XVII un retablo para el convento de San Clemente de Sevilla, la comunidad se comprometen a facilitarle un taller para invierno y otro para verano “*que además sería como una copia del taller personal del maestro con dos ámbitos*” uno “*para la guarda de la herramienta y otro que sirva de estudio para donde el maestro este recogido para trocar y dar orden a los oficiales*” en PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano...op. cit .pág. 82*

⁵⁰¹ Tenemos ejemplos de escultores del siglo XVI como Jerónimo Hernández, que al morir, se inventarió entre sus bienes hasta cuatro docenas de modelos (de materiales diversos como barro, cera o yeso). El propio Hernández poseía unas 350 estampas de grabados centroeuropeos e italianos. Así también es revelador el aprecio que existía por los dibujos o las copias de obras de originales de grandes maestros, en especial por la de Miguel Ángel, del cual en Sevilla se poseyó hasta algún dibujo original que fue muy apreciado como “el Ganimedes”.

También muy revelador es el tema de la biblioteca que tenían algunos artistas a veces nominados con un escueto asiento de *sesenta libros, grandes e pequeños de toscano y latin*, como la que poseía el propio Hernández. cfr. *Ídem* .pág. 63. En otros inventarios sin embargo, se describen algunos libros, como en la biblioteca de Hernán Ruiz III o por lo menos se indica la temática.

⁵⁰² Una cosa frecuente, pues Jerónimo Hernández por ejemplo cambia unas ocho veces de domicilio.

Muchos trabajos se hicieron utilizando la “compañía”. Era éste un sistema según el cual dos o más artífices se comprometían a trabajar juntos⁵⁰³, bien por un periodo de tiempo y ámbito determinados o para una o varias obras concretas. Tenía, como todo sistema cooperativo, sus ventajas y desventajas, que se pusieron de relieve en alguno de los pleitos a que dieron lugar. Es muy elevado el número de contratos de este tipo que existieron en la época⁵⁰⁴.

Fernando Marías⁵⁰⁵ sacó a la luz la escritura de rescisión de un contrato de compañía, que realizaron los escultores Vergara y Jordán con Vázquez. En 1565, Vázquez otorga un poder a los escultores Juan de Holanda y Diego Hernández para liquidar la cuenta con Vergara “el viejo” del traspaso que le hizo de sus obras toledanas. Años más tarde otra escritura aclara que el 22 de octubre de 1573, Esteban Jordán vecino de Valladolid y Nicolás de Vergara de Toledo, escultores, habían realizado con Vázquez⁵⁰⁶ dicha liquidación en un documento firmado ante Juan Navarro el año de 1573.

⁵⁰³ Que tendrá su origen en la Italia del siglo XIV, en el ámbito del comercio y de la banca y normal en la Castilla del XVI, recordar por ejemplo que Felipe Bigarny hizo contratos de compañía con Alonso Berruguete y con Diego de Siloé, que eran artistas aun jóvenes pero que venían con un reconocido prestigio en su momento después de haberse formado en Italia. Los maestros en compañía pueden fijar precios y condiciones que, de antemano consideran interesantes y aceptables por lo tanto para la organización del trabajo en sus talleres. Es también interesante como Parrado comenta que en Castilla no fueron demasiado frecuentes, salvo en Ávila donde aparecen algunos sancionados jurídicamente ante notario, pues probablemente en el medio abulense se tendía a que los maestros importantes evitaran la rivalidad entre ellos.

También en el ámbito sevillano esto era una cosa normal, así en 1586, al fallecer Jerónimo Hernández, su viuda y su cuñado Andrés de Ocampo establecían una compañía “de por vida” que quebró a los pocos meses en PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano... op. cit.* pág. 32. O por ejemplo Juan de Giralte y su suegro, el pintor Juan de Zamora también formalizaron una compañía en torno a 1564 en SÁNCHEZ, José María: “Los obradores artísticos sevillanos...*op.cit.* pág. 180.

⁵⁰⁴ Bautista Vázquez *el joven* y Diego de Velasco también suscribieron un contrato de este tipo en 1589 “*por tiempo y espacio de diez años*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Martínez... *op. cit.* Pág.145-6.

⁵⁰⁵ MARÍAS, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en Toledo...*, T.II, p. 56

⁵⁰⁶ *Bap^a Vázquez escultor v^o de T^o.. Cierta asiento e concierto e companya en que entretodos... todas las obras q. fuesen... del arzobispado de Toledo y de su concejo e de la Santa iglesia de Toledo se partiesen entre todos tres por partes iguales... según como ... en la escritura que hicieron que paso ante Hernán Gr^a de Alcala, escno. De Toledo... Zagora amas ptes tienen tratado de dar por ninguna e de ningun valor y efto. La dha escritura... de compañía... y se dieron por lybres e quitos de lo en ella.* Es posible que esta compañía se hiciera poco antes o poco después de la que realizó con Vergara y se mantuviese algún tiempo durante la ausencia de Vázquez en Toledo (pues es en 1567 cuando cede sus obras en Toledo a Vergara). Parece ser y, como ha apuntado Estella, que dicho contrato no tendría demasiado fruto, pues no aparece el nombre de Jordán en ninguna de las obras realizadas por Vázquez o por Vergara, aunque sí podría aparecer los influjos de este en el sepulcro de Rojas en la Catedral y haber sido fruto de un traspaso de obras de estos a Jordán en ESTELLA, MARGARITA: *Juan Bautista Vázquez...op.cit.* Pág.72

EL BOCETO

Como recuerda Vasari⁵⁰⁷, el *disegno* debía ser una práctica a la que tenía que entregarse todo artista en su aprendizaje, además de ser un acto intelectual. Así recomienda el uso de copias obtenidas de modelos del natural, esculturas de la antigüedad e incluso cadáveres desollados para tener un buen conocimiento de la anatomía humana. En el caso de las historias en relieve, aconsejaba escalar su tamaño convenientemente en profundidad o perspectiva de la escena, adecuada a la narrativa del asunto⁵⁰⁸. Todas estas prácticas incluían un género común: el boceto, un dibujo sintético ejecutado para tener una primera composición de la obra con actitud idónea. El propio Pacheco⁵⁰⁹ justificaba también la importancia del dibujo en otras artes como la escultura, platería y la arquitectura⁵¹⁰.

Sabemos que los escultores antes de plantear la imagen⁵¹¹, mucho más cuando proyectaban un retablo (Fig.87), solían hacer dibujos en donde plasmaban “la idea inicial” que tenían⁵¹². Como recuerda Roda Peña, aquellos escultores como Vázquez “el viejo” o Jerónimo Hernández



Fig.87: Proyecto de retablo atribuido a Jerónimo Hernández.

⁵⁰⁷ VASARI, G.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. 1550 y 1568. Ed. y trad. de Maria TERESA Méndez Baiges y Juan M. Montijano García, Madrid, Tecnos, 1998.

⁵⁰⁸ Diego de Velasco cuando se compromete a realizar el retablo para santo Domingo de Osuna en 1582 comenta *que las figuras de la calle de en medio y la de los nichos y rremates questan en la dha calle an de ser de mas que medio rrelievo y las dos calles colaterales de medio rrelievo labradas con la consideración que les combiene para que de lexos y de cerca tengan muy buena apariencia y prespectiva dando a todas las figuras la maior grandeca que se pueda*. en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág. 143.

⁵⁰⁹ PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990.

⁵¹⁰ Así tenemos por ejemplo, la importancia que le dan los canteros al conocimiento de la traza arquitectónica. En 1566 los hermanos Juan y Lorenzo Rodríguez se avienen con Hernan Ruiz II a que este le muestre y enseñe *tres liciones cada semana de traca e alquititura e perespetiva* que le pagarían dos reales por lección dada. En LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág. 136.

⁵¹¹ Jerónimo Hernández al hacer testamento deja una cantidad para realizar una imagen de san Juan Evangelista “y con deseo de questo tuviese efeto yo hize un borrador de la traca e modelo conque el dho santo se a de hazer” en *Idem*. Pág. 250

⁵¹² De Jerónimo Hernández decía el ecijano Preciado de la Vega que *no sabía explicarse de otro modo que con el lapicero en la mano* en SÁNCHEZ CANTÓN, F.J: *Fuentes literarias para la historia del arte español* Tomo V.pag.234. En esta época era habitual los dibujos de trazas (quizás más propias de retablos, pero también en escultura) que una vez utilizadas o aparcadas se cosían formando libros que se denominaban “libros de rasguño de trazas de mano” y rollos de trazas. Es además comprensible el valor sentimental que podían tener estas y traspasarla de maestros a los colaboradores más íntimos, así Diego de Siloé dejó en 1553 sus trazas a su aparejador Juan de Maeda *todas mis trazas y dibujos, así de arquitectura como de figuras y una anatomía de un brazo y una pierna de un cuerpo*.

que dominaban el dibujo⁵¹³ estaban mejor dispuestos y cualificados para disipar cualquier duda y allanar toda dificultad que se presentara en el ejercicio de su profesión, sobre todo en cuanto a la resolución de problemas relacionados con la proporción, la anatomía o la perspectiva⁵¹⁴ se refiere. Se ha comprobado la existencia⁵¹⁵ de *rasguños* o trazas donde Vázquez solía plasmar la idea previa⁵¹⁶. Así, conservamos el dibujo⁵¹⁷ que descubrió Palomero de las imágenes de la fachada del colegio de Doncellas Nobles de Toledo, al que había que atenerse para su ejecución, y un modelo en barro que no se ha conservado. A fines de junio de 1580 se le pagó a Vázquez *por un dibuxo en papel y modelo grande de barro para una historia del cabildo nuevo*. Al mes siguiente se volvía a comprar más papel para dibujos y barro para hacer bocetos de los relieves o los *debuxos del embutido* que realiza para el facistol de la catedral sevillana. Como muestra también en los trabajos que se desarrollaron en la popa de la nave de don Juan de Austria que debían ser conforme *al debuxo que hizo bautista vazquez*⁵¹⁸ o en el retablo de San Andrés en donde describe que debía de ser conforme *a una traca e condiciones questa en medio pliego de papel*⁵¹⁹. Por ejemplo para el San Pablo de Écija había de “ser conforme a las muestras e dibuxos e condiciones”.

También podían realizar pequeños bocetos en barro o cera⁵²⁰, como el propio Vázquez dejó constancia⁵²¹. El escultor al trabajar sobre todo con temas anatómicos, establece la equivalencia en todos sus miembros con equilibrios de las proporciones con la ventaja que tiene al trabajar con modelos a escala de yeso o cera⁵²².

⁵¹³ Así parece que hasta el propio Pacheco conservaba algunos dibujos de anatomía de este.

⁵¹⁴ RODA PEÑA, José: “La escultura... *op. cit.* pág. 284.

⁵¹⁵ Es interesante por ejemplo el estudio de estos diseños para las obras en los relieves y esculturas que hace Álvaro Recio en RECIO MIR, Álvaro: “*Sacrum Senatum*” *las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Universidad de Sevilla. Fundación Focus Abengoa 1999.

⁵¹⁶ Cosa normal en la época, pues Diego de Velasco cuando se compromete a realizar el retablo para santo Domingo de Osuna en 1582 tenía que ser *conforme a un rrasguño questa escrito en papel de marca mayoror e de la manera que se contiene en unas condiciones questan firmadas de Asensio de Maeda maestro mayor de la santa iglesia de Sevilla* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág. 143.

⁵¹⁷ Realizado a la sanguina con ligeros toques de aguada roja.

⁵¹⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo Hernández...*op.cit.*pág.102

⁵¹⁹ *Idem.* pág.103.

⁵²⁰ Como ya hemos hecho referencia anteriormente se le pagó por un *y modelo grande de barro para una historia del cabildo nuevo*. Esto lo vemos en otros autores contemporáneos de Vázquez como Diego de Velasco que en 1586 cuando se compromete a realizar el retablo para la iglesia de Santiago en Alcala de Guadaira declara *que se hagan sus modelos de barro o de cera* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo Hernández ...*op.cit.*pág.145.

⁵²¹ Desgraciadamente no conservamos bocetos de esta época en barro, en cambio y sorprendentemente, sí se conservan del Renacimiento y del Barroco de escultores italianos.

⁵²² CANTO MARTÍNEZ, Olga: *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la contrarreforma (1550-1660)*. Tarazona 2012.pág. 75.

EL INSTRUMENTAL

A raíz de inventarios redactados tras la muerte de un artista y su posterior almoneda en subastas públicas podemos explorar el interior de los talleres sevillanos del Renacimiento y el Barroco y analizar el material formado por las herramientas, los modelos utilizados, monedas, esculturas, grabados y por supuesto su biblioteca.

Las herramientas pueden dividirse en aquellas específicas para la medición y las herramientas de trabajo propiamente dichas.

Al primer grupo pertenecerían las “plomadas”, “niveles”, “reglas”, “cartabones” y “compases” que se utilizaban sobre todo en la elaboración de retablos para calibrar la horizontalidad y comprobar distancias, ángulos etc., pero también en las esculturas.

El segundo grupo, el de las herramientas de trabajo propiamente dichas, presenta mayor complejidad técnica. En todo taller había este tipo de herramientas⁵²³. Estas se guardaban en cajones o armarios, y el trabajo de carpintería y talla se solía realizar sobre mesas de trabajo, donde se podían fijar mediante “tornillos de pinza”, “prensa” y “prensillas”. Así, en el inventario realizado antes de la muerte de Vázquez se recogen *seis bancos de madera*, además de un lacónico *sierta cantidad de herramientas de escultor*⁵²⁴, sin especificar cuáles. Había varios tipos de herramientas según su distinta utilidad y su aplicación a lo largo de las distintas fases de trabajo.

Así, podemos encontrar herramientas de siluetado como serruchos, que se utilizan para debastar segmentos de la pieza que lo necesite. Dicho desbaste y ensamblaje se hacía también con azuelas, barrenos, cepillos y garlopas para las operaciones primeras⁵²⁵. En cambio para las siguientes, cuando estaban algo más definidas las formas, entraban en juego los llamados “hierros de escultura” o de “talla” como aparece en la documentación de la época⁵²⁶. Estas labores las solían realizar los aprendices o los oficiales, aunque curiosamente en algunos contratos se especificaba terminantemente que éstas las debía de realizar el

⁵²³ Sabemos por ejemplo de su discípulo Hernández que aparte de las dos docenas de modelos de yeso y otras dos de cera; tenía *cuatro bancos en que trabajaban los oficiales del arte de escultor; tres sierras, cuatro garlopas, una docena de cepillos, tres barletes, dos docenas de hierro de talla y un herramental todo esto es herramienta del dicho arte de escultor* en GONZALEZ GOMEZ, Juan Miguel: “Jerónimo Hernández. fundador de la escuela escultórica sevillana” en *Jerónimo Hernández y la escultura del manierismo en Andalucía y América*. Catálogo de la exposición. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. 1986. pág. 9. Aparte de citar bienes tan sorprendentes como “*una esclava negra nombrada francisca y dos hijos de la susodha*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág. 253

⁵²⁴ en CARRASCO GARCIA, Antonio: *Escultores, pintores y plateros...* Pág.132.

⁵²⁵ Aparte, Vázquez desarrolló otras labores más cotidianas o técnicas, como aparece reflejado en los pagos por aserrar maderas, en abril o y agosto de 1583 para el cabildo catedral sevillano, por la compra de las mismas, en el mes de septiembre, en *libro de Adventicios*.1583.Fol.106.

⁵²⁶ Es interesante, como por ejemplo, en el inventario del taller de Andrés de Ocampo figuren hasta “51 cepillos de ensamblaje de todo género” y “58 hierros de escultura, chicos y grandes”.

propio maestro, como se desprende del concierto entre Vázquez y la cartuja de las Cuevas en la finalización de los relieves para el retablo mayor: *ha de debastar todas las dichas ystorias y ponerlas en tal ser quel oficial que en ellas trabajare las pueda muy bien acabar sin que desbarate ni corrompa el ayre que tiene del desbasto y puesto de las figuras*⁵²⁷.

Fundamental era el uso de la gubia y el mazo para ayudar en la potencia del corte. La gubia es la herramienta más importante para la talla⁵²⁸. Hay una gran cantidad de tipos de gubia dependiendo de la caña, que es la parte metálica con la que se talla. El formón es un cincel de forma plana⁵²⁹. Aparte, podía haber herramientas auxiliares como martillos o tenazas que podían ser de la “tierra” o importados, siendo muy cotizados los instrumentales elaborados en Flandes. La talla deberá seguir en lo posible la veta de la madera, así no se astillará y su desbaste será menos dificultoso.

Para ir nivelando los cortes o e ir puliendo la pieza a su forma definitiva, también se utilizan otras herramientas que igualaban y limaban superficies. Para ello el artista usaba principalmente escofinas, limas, limatones y lijas de papel de diferente grosor, dependiendo de la forma que quisiera pulir. Cuando son pequeñas se denominan raspines⁵³⁰. Se usaban también “pieles de peces heterocercos”⁵³¹ para lijar no sólo las maderas sino también los estucos⁵³².

LA MADERA

Aunque sabemos que hay diferentes materiales, barro cocido, telas encoladas o pasta de cartón⁵³³ u otros como la pasta de caña, en Andalucía y en el resto de España el material predilecto para esculpir ha sido la madera. En la elección de la madera el aspecto no es decisivo si se policromaba después, pero sí el peso, la dureza y el tamaño de la misma. De

⁵²⁷ GESTOSO, José: *Diccionario ...op.cit.* Pág 156.

⁵²⁸ Y existen diversos tipos de ésta: media caña, pico de gorrión, curvas y contracurvas, planas (que no son formones), y cada una de ellas de diversos tamaños como me ha indicado muy acertadamente José Miguel Sánchez Peña, escultor y restaurador del museo de Bellas artes de Cádiz.

⁵²⁹ RUDEL, Jean: *Técnicas de la escultura*. Breviarios del fondo de la cultura económica. Méjico 1986. Pág. 69.

⁵³⁰ Aunque quizás estos últimos de creación más moderna.

⁵³¹ Esto es, de la familia del tiburón, que las dejaban secar y se curvaban tipo barquillo.

⁵³² Aunque se observa, sobre todo en grandes arquitecturas que no lijaban en el acabado los estucados para dorar los retablos. Iban dando manos de aparejo, cada vez menos espesos y más fluidos.

⁵³³ Así el propio Jerónimo Hernández realizó las esculturas para la hermandad de la Oración del Huerto de Sevilla en “*muy buena pasta y lienzo nuevo*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág. 231. Un escultor llamado Juan Bautista contrata en 1596 un cristo de tamaño natural “*para descendimiento de la cruz con sus brazos de gonces... de buena pasta... para la cofradía del descendimiento de la cruz de la ciudad de ecija que esta sita en la iglesia mayor de santa cruz*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág. 39. O Marcos Cabrera la imagen del Cristo de la Expiración “*de pasta con su cruz encarnado*”.

las maderas utilizadas la más apreciada en España fue el cedro, aunque no necesariamente la más utilizada, y su utilización se generaliza en España a partir del siglo XVII⁵³⁴, pues venía importada de Indias habitualmente. Su fibra recta y suave, veta tupida y grano apretado la hacen muy dúctil para ser tallada. Además tiene la ventaja de ser una madera olorosa, por lo cual los insectos no la suelen atacar, siendo éste uno de los grandes problemas que afectan a las imágenes. Es un árbol que puede llegar a tener una larga vida y por tanto puede alcanzar grandes dimensiones, por lo que su tronco posibilita obtener grandes tablones.

Otras maderas que se han utilizado para la imaginería son la caoba⁵³⁵ y especialmente el pino popularmente llamado “pino Flandes”, que en realidad venía del norte de Europa aunque también se utilizaban otras modalidades como el pino de “segura”⁵³⁶. Otras maderas como el limonero, abedul y ciprés blanco, se utilizan para imágenes de pequeño tamaño. Finalmente destacar que, aunque pueda parecer sencillo tallar en una madera blanda, tipo balsa, también tiene sus inconvenientes, pues esta es más fácil de astillarse.

LA TALLA

La madera debe sufrir un proceso de corte y secado antes de que el artista pueda trabajar en ella. Después de apeado el árbol se desbastaba y canteaba con el hacha hasta conseguir una pieza prismática de sección cuadrada⁵³⁷. Se procedía al aserrado longitudinal del prisma para la obtención de vigas, viguetas, tablones y tablas. El corte, desbaste y aserrado de árboles se realizó hasta el siglo XIX con el mismo método y herramientas que en el Imperio Romano, es decir, con el hacha y la sierra manual⁵³⁸. Los trozos o piezas que se utilizan para esculpir son los denominados embones, generalmente

⁵³⁴ Hay zonas como Castilla que no utiliza el cedro de manera normalizada ni en el XVI ni en el XVII, en cambio utilizan de manera generalizada Pino y/o Nogal. Juni, por ejemplo, utiliza frecuentemente esta madera comprobado en el Calvario que está ahora en el Museo de Valladolid procedente de Ciudad Rodrigo, o en el Entierro de Cristo de dicho Museo. El cedro en Sevilla se utiliza bastante sobre todo en el último tercio del XVI para la realización de esculturas.

⁵³⁵ Aunque de manera muy puntual, pues en principio las caobas se utilizan más para mobiliario y ebanistería, así vemos en el inventario que hace Vázquez en 1588 como se recoge un “*latril curioso de madera de caova*” en CARRASCO GARCIA, Antonio: *Escultores, pintores y plateros....* Pág.133. En 1586 cuando Diego de Velasco contrata el retablo para la iglesia de Santiago en Alcalá, dice “*que las de bulto redondo en pino de segura y las de medio relieve de cedro o de caoba*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.*” pág. 145.

⁵³⁶ Sabemos el aprecio que se tenía por este tipo de pino, pues por ejemplo en 1587 cuando se le encarga un retablo para Santa María la Real a Vázquez se le exige en *cedro para las figuras y en caso de no encontrarse, realizarlas en “buen pino de segura”*.

⁵³⁷ En líneas generales, todas las maderas debían talararse en otoño o invierno y nunca en luna creciente o llena, ya que de ello dependería en el futuro la conservación de la misma. Una tala practicada en época no idónea, la estival por ejemplo, provocaría o sería propensa al ataque de xilófagos o a las temidas necrosis en SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Escultura genovesa: artífices del setecientos en Cádiz*. Cádiz. 2006. Pág.64.

⁵³⁸ CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, Ana: “Construcción y ensamblaje de los retablos en madera” actas de las jornadas *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Noviembre de 2004, Valencia. pág. 3

cuadrangulares o paralelepípedos. El tablero central tiene más estabilidad que los tableros que se acercan a la corteza, donde la contracción es más fuerte y propensa a las grietas⁵³⁹. La madera debe ser sometida a un trabajo previo de resaneamiento, con el fin de prologar al máximo su perdurabilidad en el tiempo. Cennino Cennini⁵⁴⁰ recomienda que la madera éste libre de nudos y defectos, evitando que estuviera engrasada o sucia, aconsejando asimismo cortar la superficie dañada.

Hasta bien entrado el siglo XVII, las figuras eran talladas casi siempre a partir de un tronco de dimensiones adecuadas, y después era más frecuente ensamblar tablones, para que la escultura no se “ventease” (abriese). Por eso como veremos después, en Andalucía se prefirió la madera de pino de Segura para grandes esculturas o para piezas grandes como las columnas. Ahuecando generalmente la figura una vez acabada, si esto era posible a través de ventanas, normalmente posteriores, denominadas tapas, se liberaba al tronco de la medula, evitándose así que el embón se abriese⁵⁴¹ (Fig.88).



Fig.88: Ahuecado del interior del torso del Cristo del Amor (atribuido a Vázquez) del Viso del Alcor (Sevilla) durante el proceso de intervención

⁵³⁹ MARCOS RÍOS, José Antonio: *La escultura policromada y su técnica en Castilla. Siglos XVI- XVII*. Tesis doctoral. Universidad Complutense 1998. Madrid. pág. 20

⁵⁴⁰ CENNINO CENNINI: *El libro del arte*. Brunello, F (comentado y anotado) Madrid: ediciones Akal, 2002. Pág. 264

⁵⁴¹ GAÑAN MEDINA, Constantino: *Técnicas.... op. cit.* pág. 119. Esto queda corroborado por ejemplo con el parecer de restauradores, que suelen conocer la obra, bien por que tienen que abrir o desencolar piezas o a través del estudio de la imagen mediante técnicas analíticas como radiografías o TAC (tomografía axial computerizada). Pedro Manzano con el que he conversado repetidas ocasiones me ha comentado que las imágenes de finales del XVI o principios del XVII suelen ser grandes bloques de madera, que algunas veces cogen toda la altura, salvo piezas que se proyectan hacia afuera como los brazos.

El ahuecado⁵⁴² es uno de los procesos fundamentales para contrarrestar fuerzas y movimientos del tronco o embón, eliminando si fuera posible la parte que contiene la médula, o al menos la tangencial a ésta⁵⁴³. No solo se aligeraría peso, sino que también se obstaculizaría la labor de los xilófagos al tener menos madera y poder tratarlos para su fumigación⁵⁴⁴. Es interesante destacar cómo en obras de Vázquez en su etapa castellana hay un ahuecamiento de algunas piezas, como en el grupo del calvario de Almonacid, actualmente en la colegiata de Torrelaguna. En este mismo sentido, recordar que en su etapa andaluza, en el retablo de Medina, en el que trabajan Vázquez y Melchor Turín, se concierta que las esculturas sean huecas para no *henchir*.

Asimismo, se solía comprobar el material por parte de terceros. Como ejemplo, en 1580 el escultor Diego de Velasco y el entallador Juan de Oviedo “el Viejo” reconocían el trabajo realizado por Vázquez en el retablo del Rosario del convento de San Pablo realizado el año anterior, declarando que pese a haberse hecho en pino de Segura en vez de borne de Flandes, como estipulaba el contrato⁵⁴⁵, *era de muy buena madera*⁵⁴⁶.

Si el proceso de talla era en directo y el volumen del tronco era insuficiente, se añadían al hilo piezas para completar volúmenes o se buscaban pequeños bloques de madera que se iban ensamblando hasta dar una primera forma de la que después tendría. Se pegaban estos *embones* con cola de conejo, algunas veces reforzados mediante espigas de madera en piezas con menor superficie de agarre y se unían mediante *gatos* o *sargentos*. Será a finales

⁵⁴² Como recuerda Martín González, se ahuecaban las esculturas para que no se abriesen para aliviar peso, más aún si eran procesionales. Así Gaspar del Águila en un Cristo nazareno que realiza para el monasterio de Nustra Señora del Carmen de Carmona en 1573 se le pide que “*Ha de yr hueco porque sea liviano de llevar en procesión*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág.23. Algunos relacionan este cristo con el trasladado recientemente al homónimo monasterio de Mairena del Aljarafe en RODA PEÑA, José: “El Nazareno de las Fatigas y su capilla en la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla” en *Laboratorio de Arte*.2010. Pág.79.

⁵⁴³ Aunque a veces para una mejor estabilidad eran dos o más embones encolados entre sí. En cuanto al ahuecado, se prefería que el “embón” constara de dos partes porque se encolaba mediante papeles provisionalmente. Cuando la escultura estaba bastante avanzada en el sacado de puntos, era fácil el despegue, se ahuecaba y luego se encolaba (tras limpiar la zona de los papeles) definitivamente.

⁵⁴⁴ También se evitarían las apariciones de fendas o grietas. en SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Escultura*. ... *op. cit* Pág.65.

⁵⁴⁵ “*Las columnas deste dicho retablo y parte de los sarjamentos de los cornisamentos de pino y no ser de borne no obstante que la madera de pino se segura es mui buena*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Págs. 110 y 111

⁵⁴⁶ *Ídem*, Págs. 109 y 111-112. En este mismo documento hay una referencia curiosa y *que a la figura de Nuestra Señora como a la del ángel (de la Encarnación) había que clavarles la cabeza o tarugarse y acuñaarse y después dorarlas ... que al ángel del archete de la caja de en medio se le debía de quitar el bonetillo y hacerle cabellos*. Este tarugarse se entiende como una operación de afianzamiento del soporte. Generalmente se introducían una espiga de pequeño tamaño para bloquear y evitar que la espiga principal se saliese. Esto era (y es) muy normal en los ensambles de los brazos (en especial de los crucificados), y en las espigas de los hombros. Este ejemplo anterior nos da idea de lo normal que eran las rectificaciones en las obras antes de proceder a su entrega definitiva, o en unos trabajos para el duque de Medina Sidonia como aparece *reparar el dicho retablo de cosas*.

del Manierismo cuando se comienzan a construir embones muy equilibrados, intentando desde el principio ensamblar en hueco para evitar el ahuecado posterior⁵⁴⁷. Los embones de dimensiones reducidas, una extremidad o una cabeza, no se ahuecan por lo general, pues el volumen no lo suele permitir.

Los ensambles se dividen en tres tipos: ensambles de acoplamiento, ensambles de empalme, compresión y tracción, y ensamble de nudos.

El ensamble de acoplamiento es el más sencillo y técnicamente es más bien una adhesión o unión de madera viva o al hilo con adhesivo, que en el Renacimiento solía ser cola de conejo o cola fuerte. Se respetaba la dirección de la veta y se diferenciaba en la superficie de las tablas entre una cara izquierda y otra derecha. Se entiende por derecha, la posición más cercana a la médula y por izquierda la más alejada de ésta⁵⁴⁸.

Entre los ensambles de empalme hay que encuadrar: compresión a media madera, a caja y espiga, de quijeras, así como la tracción de media madera en cola milano y de doble cola de milano en diagonal (Fig.89).

En Vázquez hemos visto todos estos ensambles, en esculturas y arquitecturas de retablos, salvo el de nudos.

El ensamble de nudos es más inusual y suele estar asociado a carpintería de muebles complejos y ornamentación.

En la talla directa, el artista no se sirve de ninguna pauta, salvo las referencias que va tomando del modelo que tiene ante sí, aunque también podría utilizar una saca de puntos manual e irse auxiliando mediante compases. Hay también otras técnicas, como la cuadrícula.

Cuando se terminaba la talla con las gubias, el trabajo aún no estaba concluido, dándole el acabado final mediante raspines o lijas, sucesivamente, en la fase de pulido, lo que proporciona un aspecto acabado al soporte de la imagen.



Fig.89: Detalle de ensamble de *tracción de media madera* en cola de milano. Retablo de Medina -Sidonia

⁵⁴⁷ En algunas imágenes que se le atribuyen como la Virgen denominada “la Rectora” en la Riva-Agüero de Lima, que es un alto relieve parece realizado en cedro, la imagen se encuentra ahuecada de una manera más perfecta y sin huellas de herramientas tan marcadas como en algunas de estas imágenes secundarias en retablos.

⁵⁴⁸ MARCOS RÍOS, José Antonio: *La escultura ... op. cit.* .pág. 22.

Cuando la escultura exenta era concebida para ser vista únicamente de frente, generalmente sólo se tallaba y policromaba el anverso, quedando desbastadas las formas en el reverso. Una vez que la imagen estaba terminada de soporte se procedía al estucado de la obra. En éste proceso se da una mano de cola de conejo a toda la superficie y sobre ésta se aplica el estucado, compuesto a base cola de conejo y sulfato cálcico. El estucado es la fase previa a la policromía y podemos decir que ésta sirve como cama o *soporte* a la pintura, por lo tanto se debe conseguir una superficie suave sin agujeros, irregularidades o picaduras. Una vez acabado el estucado, en el cual se utilizarán lijas y escofinas, denominados tradicionalmente rayadores, “escarceas” o “laxas”, empieza la fase de la policromía. Después se puede aplicar una mano de goma laca a la superficie para que la pintura se deslice mejor y así darle cierta dureza al estuco.

Generalmente el estucado venía a obviar las pequeñas irregularidades en el lijado de la pieza y servía de asiento a la capa pictórica. Es interesante destacar el acabado que llevan las imágenes que se van a policromar, pues no es el mismo que aquellas que se fueran a quedar “en blanco”; por ejemplo, en las imágenes de profetas que se le atribuyen del Museo Valencia de don Juan, que están en madera en su color, tienen un acabado muy preciosista y pulido, a pesar de sus pequeñas dimensiones (Figs. 90 y 91).



Figs.90 y 91: Profetas del Museo Valencia de don Juan (Madrid).

El estucado a veces viene recogido en los contratos con los artistas, que a su vez subcontratarían las labores de estofado y dorado de la misma⁵⁴⁹.

⁵⁴⁹ Así Gaspar del Águila en el san Miguel que realiza para la cofradía del mismo título en Sevilla, decía el contrato “*se ha de aparejar de su engrudo y después a de ser aparejado de su yeso bibo y mate y enbolado*”.

LA POLICROMÍA

Aunque en la Edad Moderna, en la realización de esculturas policromas, las tareas venían bien diferenciadas, encargándose el escultor de la talla de la obra y el policromador o *pintor de imágenes* de la policromía de ésta, sabemos que puntualmente los escultores policromaron sus obras. Cruz Isidoro ha podido documentar que el VII duque de Medina Sidonia encarga a Vázquez un Belén, en cuyo concierto se le califica de entallador de imaginería, con lo que se reafirma su proceder escultórico en materia religiosa y de policromador, y en el margen de la libranza con fecha de marzo se cita a *Bautista Vázquez, pintor*⁵⁵⁰, y también como *pintor de imaginería*⁵⁵¹ al contratar unas andas para Utrera. Con estos datos no nos debe extrañar que policromara alguna obra suya⁵⁵², aunque la práctica habitual es que la hiciera alguno de sus policromadores habituales, entre los que destacaron Antonio de Alfíán, Diego de Zamora, Vasco Pereira o Villegas Marmolejo. Además sabemos cómo en algunos retablos se comprometía a entregarlo dorado y estofado, tal es el caso del retablo para Francisca de Guzmán en la iglesia sevillana de San Andrés: *me obligo a mi costa de lo dar dorado de oro fino y bruñido y estofado*⁵⁵³.

También Vázquez trabajará y decidirá en muchos de sus retablos acerca de la policromía, ejerciendo él mismo como pintor e incluso policromador. Otros pintores como Juan de Zamora (su suegro) o Andrés Ramírez también trabajaran en la policromía de sus obras. De los *limitados pintores contemporáneos de Vázquez... que quedaron relegados a doradores y policromadores de los grandes retablos que se labran en la diócesis durante esta etapa*, sin duda, la figura más competente es Pedro Villegas Marmolejo, colaborador habitual de Vázquez en muchas obras. A pesar de ello, según Serrera, en todas ellas, y también en Carmona, trabajó bajo la directa vigilancia del maestro escultor, quien imponía un claro criterio en la policromía de sus obras, usualmente recubiertas de motivos decorativos de filiación renacentista y con una abundante presencia de los tonos dorados,

todo lo que se obiere de ser dorado ... a de ser dorado toda esta ymagen eceto las encarnaciones” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág.23

⁵⁵⁰ CRUZ ISIDORO, Fernando: “El belén de los Guzmanes de 1576: un portalejo de Juan Bautista Vázquez “El Viejo” y Gaspar Núñez Delgado” extracto de la conferencia, *IV Encuentro Regional de Belenistas*, Auditorio de la Merced, 14 de enero de 2006.pág.12.

⁵⁵¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág.115.

⁵⁵² También es interesante el dato que proporciona Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* en la cual dice *Y hoy vimos la imagen de Nuestra Señora de la Granada, a la que pinto a olio en tabla Juan Baptista Vázquez, insigne escultor y pintor* en PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura* edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda. Cátedra. Año 1620 (1ª ed. 1649). Reedición en 2001. pág. 77.

⁵⁵³ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág.103. labor que realizaría Pedro de Bonilla que en 1578 se compromete a dorar y estofar *un tabernaculo que tiene fecho e acabado batista vasques escultor de talla.* En *Idem.* Pág. 158

siendo el estilo de Villegas más pictórico y naturalista en aquellas obras realizadas independientemente del maestro castellano⁵⁵⁴.

Las policromías de las encarnaduras podían ser mates o a pulimento⁵⁵⁵. Las encarnaciones o *encarnaduras*, que tradicionalmente fueron a pulimento, hacia mediados del siglo XVI, se empiezan a realizar mates, modalidad que en cierto modo fue impuesta por Francisco Pacheco, que él mismo recogió de la vieja escuela Castellana⁵⁵⁶.

Coexistieron las dos modalidades, pero con el tiempo surgió la solución más acertada, que podríamos considerar intermedia entre las dos: encarnar primero a pulimento y luego acabar en mate. El pulimento daba una gran consistencia a la encarnación, el mate atenuaba el excesivo brillo, a la vez que permitía sombrear y matizar *unir dulcemente* como recomendó Pacheco⁵⁵⁷.

4.1.2. LOS RETABLOS

CONSIDERACIONES GENERALES

El origen del retablo, proveniente del latín *retro-tabulan*, tabla que se coloca detrás, viene de la costumbre litúrgica de poner reliquias de los santos sobre los altares. Cuando éstas empezaron a escasear, recuérdese la gran cantidad de reliquias de santos mártires de la época romana, se empezó a colocar imágenes, en dípticos o trípticos de marfil. Posteriormente, al encontrarse el ara del altar agobiada de elementos litúrgicos para celebrar el sacrificio de la misa, la figura del santo, de Cristo o de la Virgen, se pintó sobre una tabla que se situó delante del altar (frontal o *antependium*) hasta que, cuando el sacerdote se colocó para celebrar de espaldas al pueblo no dejando ver el frontal, aquella se comenzó a ubicar por encima del altar a fin de hacerla plenamente visible. De esta manera surgió el retablo que evolucionó hasta convertirse a finales de la Edad Media en una gigantesca

⁵⁵⁴ SERRERA J. M.: *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, 1975, p.36.

⁵⁵⁵ *Sean encarnadas de encarnaciones diferentes con las diferencias que convengan de manera que queden muy bien fechas y acabadas en toda perfeccion* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág 219.

⁵⁵⁶ Ya que este tipo de encarnación expresa mejor el apagamiento de la vida y apariencia más naturalista, si lo comparamos con el excesivo brillo del pulimento.

⁵⁵⁷ MARCOS RÍOS, José Antonio: *La escultura policromada y su técnica en Castilla. Siglos XVI- XVII*. Tesis doctoral. Universidad Complutense 1998. Madrid. Pág.62.

máquina de alabastro, piedra, mármol o madera que albergaba ciclos completos de la vida de Cristo, de la Virgen, de los santos y que ocupaba toda la cabecera de la iglesia⁵⁵⁸.

En los retablos escultóricos, los elementos figurativos esculpidos se organizaban en dos entidades básicas: la imaginería y las tallas decorativas que revestían la mazonería (frisos, traspilares...) y los elementos arquitectónicos (fustes, capiteles...). A su vez, la imaginería comprendía otras dos categorías escultóricas, las historias o relieves consistentes en la representación de escenas o episodios sagrados y las imágenes de bulto redondo o exentas.

LA ESTRUCTURA

Una de las transformaciones fundamentales que sufren los retablos en su transición del Gótico al Renacimiento, es el cambio de su concepción espacial, pasando de una composición basada en el predominio de líneas verticales, en el Gótico, a otra en la que destacan son las líneas horizontales, lo que se consigue mediante un elemento de composición clásica: el entablamento. Éste es un elemento fundamental a la hora de componer un retablo, ya que va marcando los diferentes niveles y se compone fundamentalmente de tres partes: cornisa, friso y arquitrabe.

Éste sería el elemento horizontal, pero en el sentido vertical encontramos los soportes, que tienen diferentes formas: pilastras y columnas. En estos retablos la pilastra apenas tiene una función propiamente dicha de soporte estructural, sino que sirve para sustentar los entablamentos y de fondo a las columnas, por lo que también se denomina contrapilar. En cambio, la columna cumple solo una función estructural.

La concepción estructural de un retablo está conformada por muchos componentes. Todos ellos -entablamentos (horizontales), soportes (verticales) y cajas (espacios entre los elementos anteriores)- forman la malla estructural del retablo, pero no podemos olvidar ciertos elementos que, aunque no sean propiamente estructurales contribuyen a componer la imagen general del retablo. Entre los que destacan los remates y el sagrario.

Los principales problemas que debía tener en cuenta el maestro ensamblador⁵⁵⁹ durante el transcurso de la construcción de un retablo consistían en la dificultad de conseguir

⁵⁵⁸ Cfr. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "El retablo barroco" en *cuadernos Arte español. Historia* 16. 1992.

⁵⁵⁹ La misión que compete al maestro ensamblador de retablos es la de "ajustar y unir piezas de madera" en CHAMORRO MARTÍNEZ, José María: *Nombres de oficios relacionados con la madera, la piedra y el barro*. Universidad de Granada. 2005.pág.48

una óptima capacidad de resistencia a las cargas y a las posibles tensiones, así como lograr la total estabilidad de todo el conjunto.

El cambio en las pautas de construcción se produce de forma progresiva con pequeñas variantes introducidas en las carpinterías. Desaparecen paulatinamente los fondos planos y el guardapolvo o *polsera*, que seguirá aproximadamente hasta la mitad del siglo XVI; recordemos cómo en el retablo mayor de la Catedral sevillana se construyen las “alas” del retablo gótico y la viga de imagería, que en cierta manera funciona de guardapolvo. Por otro lado, la anterior proto-estructura adosada al sistema de tableros comienza a independizarse a medida que se desarrollan los retablos de líneas renacentes con arquitecturas organizadas en cuerpos, calles y la característica organización en casillero.

4.1.3. LA TALLA EN MÁRMOL O PIEDRA

Como ya sabemos, Bautista Vázquez realizó obra en material pétreo desde sus primeras obras, como la atribuida *la Piedad* de Ávila, hasta sus últimas obras en Sevilla.

Según desarrollaremos posteriormente en el catálogo, Vázquez combina durante toda su obra la labor en piedra con la labor en madera⁵⁶⁰. Es digna de destacar la relación que tiene con algunos canteros, lo que demostraría su normal colaboración con este gremio, recordemos que Luis de Montalbán, “cantero” y Pedro de la Cantera “cantero de la santa Iglesia”⁵⁶¹ actúan de fiadores en el retablo que realiza con Melchor Turín en el retablo de Medina Sidonia.

En principio, el taller de un escultor de piedra no era demasiado diferente de uno de madera, incluso podían convivir ambas especialidades en el mismo lugar, como seguramente ocurriría en el de Vázquez, aunque efectivamente el de piedra necesita otros utensilios. En cuanto al aprendizaje, éste era más dificultoso que en el de talla en madera y por ello requería de más tiempo de formación.

Para trabajar la piedra se recurre, por una parte, a instrumentos punzantes, con los que se incide en la materia directamente o a través de un martillo, como ahora explicaremos. Herramientas de labra propia serían las escarpas, escafilador, gradina recta y curva, el cincel

⁵⁶⁰En ambas labores sabemos que tenía grandes conocimientos como testimonio estas citas donde pide recuperar dinero a *Juan de lugano marmolero difunto ...que me deue por los conocimientos y escrituras y en otra cualquier manera y pedro sanchez maestro de carpintería vzo de elche todos los papeles conosciientos e otros recaudos que en su poder tiene mios*. Este Juan de Lugano fue quien le proporcionó junto a Jusepe Cernusculo, mercader milanés, afincado en Toledo, el mármol de Carrara para la realización del grupo de la virgen en la portada del colegio de Doncellas Nobles de Toledo y a su vez suministró mármol a otros como Berruguete. NICOLAU CASTRO, Juan: “La actividad de Juan de Lugano y otros genoveses en Toledo” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXI, 2005, pág. 102.

⁵⁶¹ Se supone de la catedral sevillana, en cuya feligresía vivía.

recto y curvo y uno denominado de uñeta que harían las labores propias que hacen los formones o gubias en el desbaste en la talla de madera. Además, como en la madera, deben - ahora con más motivo, debido a la dureza del material- ir auxiliadas por *macetas* de varios tipos al igual que la maza en la madera. Las bujardas son una especie de martillos recubierta de puntas piramidales que van “abujardando”, o sea aplanando la superficie, dándole una textura rugosa o granulosa el taladro, para perforaciones profundas, o el trépano, para algunos agujeros. Al igual que la madera, también hay herramientas para el acabado como raspines, escofinas⁵⁶² o pastillas de carboruncho⁵⁶³. También hay que citar, aunque no aparezcan en el dibujo los abrasivos que servían para pulimentar y hacían desaparecer las marcas dejadas por la escofina. En otras zonas se servían para este fin de arena o piedra pómez, que es una especie porosa de lava.

Aunque también sea similar el proceso de talla, entendida como un proceso continuado de extracción de materia sobrante, metodológicamente la dividimos en varias etapas: siluetado, que implica reducir el bloque a formas simples que circunscriban la idea perseguida; desbaste, que consiste en rebajar materia hasta definir volúmenes dominantes; modelado, que configura las superficies y los detalles; y acabado, que determina la textura final.

Los escultores en piedra, que a lo largo de la historia se han organizado en talleres con actividades especializadas, suelen contar con modelos previos, frecuentemente en yeso o en arcilla cocida, de la misma forma y volumen, con los que trabajar, como ya vimos que hacia Vázquez en el modelo de la Virgen del colegio de Doncellas Nobles de Toledo. El uso de los mismos requiere el conocimiento de procedimientos geométricos -cuyo dominio es, a veces, ajeno al propio artista que concibe la escultura- que permiten saber, mediante una caja de varillas ortogonales (denominada caja de sacar puntos), dónde debe aplicarse el golpe.

Estos materiales pétreos, tradicionalmente, se han dividido, desde una óptica comercial, en dos grandes grupos: piedras y mármoles. En el primero irían incluidas todas las llamadas piedras de cantería o de corte, que fundamentalmente son las calizas, areniscas, cuarcitas y demás materiales rocosos que a lo largo de los siglos se han utilizado en la construcción y ornamentación, tras su tratamiento de forma artesanal. En el grupo de los

⁵⁶² Así hay un pago a Velasco en 1580 por “seis escofinas para labrar el mármol” y otro por “ocho zinzelez para labrar el mármol a Pesquera” en RECIO MIR, Álvaro: “*Sacrum Senatum*” las estancias capitulares de la catedral de Sevilla. Universidad de Sevilla. Fundación Focus Abengoa 1999. Págs. 273.

⁵⁶³ CHICHARRO SANTAMERA, Jacinto Y TEIXIDO I CAMÍ, Josepmaria: *Escultura en piedra...op.cit.* pág. 54.

mármoles tienen cabida las rocas capaces de admitir el pulido y a su vez está constituido actualmente por dos grandes conjuntos, el de los propios mármoles y el de los granitos.

EL MÁRMOL

Considerando el mineral esencial, clasificamos las piedras básicamente en dos grandes grupos, según su composición: silicatos y carbonatos⁵⁶⁴.

El componente básico del mármol es el carbonato cálcico, cuyo contenido supera el 90%; los demás componentes, considerados "impurezas", son los que dan gran variedad de colores en los mármoles y definen sus características físicas. En geología, el mármol es una roca metamórfica compacta formada a partir de rocas calizas que, sometidas a elevadas temperaturas y presiones, alcanzan un alto grado de cristalización.

Tras un proceso de pulido por abrasión, el mármol alcanza alto nivel de brillo natural, es decir, sin ceras ni componentes químicos. A veces es translúcido, de diferentes colores, como blanco, marrón, rojo, verde, negro, gris, amarillo, azul, y puede aparecer de coloración uniforme, jaspeado (a salpicaduras), veteado (tramado de líneas) y diversas configuraciones o mezclas entre ellas. En cantería, se incluye la caliza en la definición de mármol.

Desde el punto de vista artístico, el concepto de mármol se establece según su apariencia, siendo ésta la de las piedras calizas que son susceptibles de un pulimento fino, logrado gracias a la compacidad de la formación de sus materiales aglomerados. Incluso se acepta y extiende el concepto de mármol a rocas, que presentan un aspecto de acabado semejante en apariencia al mármol, a pesar de que en su composición, la presencia de carbonato cálcico sea escasa o nula. Cuando el carbonato aparece sin mezclarse con otros materiales consigue un color blanco uniforme, pero lo más frecuente es que la caliza aparezca mezclada con otros minerales accesorios, haya sufrido un proceso de oxidación o durante la metamorfosis se haya mezclado con arena, barro o limo. Esto da lugar a una amplia gama de colores que a veces se agrupan formando caprichosas formas representadas en vetas. Son las piedras preferidas por el escultor, ya que al ser consistentes, pero no excesivamente duras, se pueden controlar de forma relativamente fácil⁵⁶⁵, además, si presentan una estructura uniforme, se pueden labrar en todas las direcciones.

Del trabajo de extracción de la piedra se encargaba el cantero que en este caso recibía el nombre de *sacador de piedra*, quien además podía labrarla. El conocimiento de la

⁵⁶⁴ *Idem.* pág 31.

⁵⁶⁵ *Idem.* pág. 38.

importancia de las canteras de caliza, sílice y otros minerales, la manufactura del mármol y del jaspe y su uso constructivo o escultórico, siguen siendo una deuda pendiente en la Historia del Arte español. Mientras los estudios sobre la arquitectura han dedicado atención a la procedencia de los materiales pétreos, como elementos estructurales o decorativos, los historiadores del arte no han valorado suficientemente la importancia que la escultura y los elementos decorativos de mármol tuvieron en la España del momento⁵⁶⁶.

En la documentación moderna se hace referencia indistintamente a mármoles y jaspes, a veces sin diferenciar que son minerales distintos (mármol/caliza y jaspe/sílice)⁵⁶⁷.

Castilla es una zona que posee, por su extensión y diversidad geológica, abundancia de yacimientos, reservas y áreas potenciales de rocas ornamentales, siendo fiel reflejo de esta riqueza la labor en piedra de la zona. Ha habido y hay algunas canteras en zonas como Espejón (Soria)⁵⁶⁸, Casafranca y en las Calizas de Tamames-Endrinal (Salamanca) y en el entorno de Villafranca del Bierzo (León), sobre todo en San Fiz do Seo. También se importó mármol de fuera, sobre todo italiano.

Aunque en Castilla no existía la tradición escultórica en materiales pétreos de otras zonas de la península, como los retablos tardogóticos del entorno aragonés en alabastro, a fines del XV y principios del XVI tenemos algunos ejemplos relevantes como obras de arquitectos-escultores hispano flamencos -capilla del Condestable de la catedral de Burgos, Doncel de Sigüenza, etc.- que empiezan a revalorizar este material. El triunfo del gusto italiano a comienzos del siglo XVI introdujo el uso del mármol en la escultura del Alto Renacimiento español. Así, por ejemplo, el sepulcro del Condestable de Castilla que realiza Berruguete para la catedral de Burgos se hará en mármol de Carrara, al igual que la del cardenal Tavera en Toledo. En ambos casos la extracción de los bloques de mármol en las canteras italianas y su transporte a España se contrató con Juan de Lugano, marmolista milanés vecino de Génova⁵⁶⁹, quien también lo vemos en obras que se le encargan a Vázquez.

En Andalucía, existen pocos estudios sobre las canteras de mármol y jaspe que se usaron en estos siglos para las obras civiles y religiosas. Los datos conocidos se reducen a la

⁵⁶⁶ ROMERO TORRES, José Luis: “El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, ISSN 1697-1019, N.º. 11, 2009, pág. 73

⁵⁶⁷ Esta aclaración fue señalada por el profesor PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, Universidad, 1975, p. 74.

⁵⁶⁸ Sobre todo calizas de la serie carbonatada del Jurásico medio de la cordillera Ibérica.

⁵⁶⁹ REDONDO CANTERA, María José: “El sepulcro del IV Condestable de Castilla” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, ISSN 0210-9573, Tomo 50, 1984, Pág. 264.

procedencia del material que consta en los contratos notariales y en los libros de contabilidad. En raras ocasiones se mencionan las cualidades pétreas del mármol o jaspe. Las canteras de estos materiales existentes en Andalucía que alcanzaron mayor prestigio fueron las de la Sierra de los Filabres (Granada-Almería), Antequera, Mijas y Coín (Málaga), Cabra y Luque (Córdoba), Estepa y Morón (Sevilla) y Aracena (Huelva). No obstante, existieron otras muchas canteras localizadas en pueblos y localidades pequeñas que se mencionan esporádicamente en documentos notariales o eclesiásticos⁵⁷⁰ y también se exportó mármol de otras zonas más alejadas como Portugal o incluso Italia.

De las obras en mármol estudiadas sabemos que para las obras importantes se solía importar mármol de fuera. En los contratos de Vázquez se estipula como *mármol de genoua* o “genoba”⁵⁷¹, aunque no sabemos si realmente todo este mármol venía de dicha zona o de las adyacentes como Carrara, entendiéndose como denominación de origen del norte de Italia. Este mármol, como hemos comentado anteriormente, se elegía por su color blanco o marfil muy homogéneo y gran calidad. Para otras obras menores se utilizaba mármol más cercano, y por tanto más barato, como de Filabres. También sabemos cómo el mármol se convierte en un material elegido para piezas de gran categoría, como tumbas o escudos en iglesias o palacios. Por la dignidad que da este material, sabemos que aparte de motivos estilísticos o estéticos, se intentaba “disfrazar” otros materiales como la madera para asemejarlos al mármol⁵⁷².

El profesor Recio ofreció interesantes noticias del material utilizado en el Cabildo de Sevilla, en las obras que se estaban realizando en esos momentos en el Antecabildo y la propia Sala Capitular, en las que trabajaran los mejores escultores de ese momento y entre ellos Vázquez.

Para estas estancias se necesitó piedra y en febrero de 1581 Asensio de Maeda fue siete días a *Xerez a hacer traer piedra y ver las canteras*, y en junio un tal Morales viaja a Portugal para inspeccionar *la piedra que alla se saca para la fabrica*⁵⁷³. El aprovisionamiento de materiales siempre fue una preocupación para los capitulares, al

⁵⁷⁰ ROMERO TORRES, José Luis: “El escultor ...*op.cit.*” pág. 73.

⁵⁷¹ Esto no solo ocurrió con obras contratadas a Vázquez, por ejemplo cuando Miguel Adán contrata los túmulos funerarios de la viuda de Hernán Cortes para el convento de Madre de Dios en Sevilla, estos tenían que realizarse en “mármol de genoua” también. Curiosamente en este contrato se tiene de referente a la figura yacente del Obispo Hurtado de Mendoza en la capilla de la Antigua realizado por Domenico Fancelli. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.*” Pág.18.

⁵⁷² Así en un túmulo que realiza Jerónimo Hernández en 1579 fue “imitando mármol” en *Idem*.Pág 236. O el monumento del convento de Santa María la Real “*se a de pintar de blanco y dorado y todo el blanco sea conforme al blanco del monumento de la Yglesia mayor desta ciudad de manera que la obra parezca de mármol y oro y algún jaspe...y asimismo sean fingidas o de mármol o bronce*” en *Idem*.Pág. 244.

⁵⁷³ RECIO MIR, Álvaro: “Sacrum Senatum. ...*op.cit.*” pág.150.

carecer Sevilla y su entorno de piedra, lo que obligaba a traerla de lejos, especialmente de Cádiz, destacando la del Puerto de Santa María, seguida de material procedente de Morón, Espera, Puerto Real o Jerez como se ha citado. Otras veces se trajo de sitios más alejados como Portugal -principalmente mármol de las canteras de Setúbal para las virtudes del Antecabildo- y después de 1575 de Aznalcollar, al descubrir allí una cantera Francisco Carona. Con el hallazgo del material no estaban solucionados todos los problemas pues había que realizar el traslado que podía ser marítimo, fluvial o terrestre, y encarecía considerablemente el producto⁵⁷⁴.

⁵⁷⁴ Así se sugirió pedir al rey, Felipe II una cedula para traerlo por mar.

4.2 LA TÉCNICA EN VÁZQUEZ: GÉNESIS Y EVOLUCIÓN

4.2.1. VÁZQUEZ EN CASTILLA.

LA ESCUELA BERRUGUETESCA ABULENSE

La escultura en Ávila presenta características de una escuela local diferenciada. Esta básicamente se centra en la contratación de muchas obras religiosas para un medio de parroquias rurales en la que no *existe una amplia preocupación estética o intelectual, sino sobre todo una búsqueda del efecto funcional del retablo*⁵⁷⁵. La relación con el ámbito toledano, cercano y muy relacionado con esta ciudad, aporta cierto interés por las formas bien trabajadas y por la técnica.

Sin duda este ámbito toledano, en el que destacan figuras como Francisco de Villalpando, el propio Vázquez, Gregorio Pardo y en un segundo plano Nicolás de Vergara o Diego de Velasco, será una escuela que influya en la escultura abulense en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XVI. También los viajes y trabajos de artistas abulenses a Toledo son bastante cotidianos: así, Pedro de Salamanca trabaja en 1537 en la Capilla del Tesoro de la catedral y realiza otras labores en pueblos toledanos⁵⁷⁶.

El arte originado en Ávila es definitorio para la técnica y la estética posterior. El trabajo de Doménico Fancelli en el sepulcro del príncipe Juan, en Santo Tomás, a principios del XVI y el arte elaborado por Vasco de la Zarza durante el primer cuarto de siglo, debieron ser modelos a seguir para los escultores posteriores⁵⁷⁷ (fig). Por lo tanto, hay que destacar una mayor preocupación técnica que en otras escuelas locales. Como en otros focos berruguetescos como Palencia, predomina una acción del taller, en el que hay colaboraciones de otros autores y una dirección “cuasi” empresarial por parte del maestro que contrata. Por ejemplo, Juan Rodríguez tenía un taller en el que había muchos colaboradores, que eran especialistas en diversas actividades, y combina las prácticas escultóricas y arquitectónicas, por lo que tenía que contar con diversos oficiales.

Dentro de los escultores abulenses, algunos se dedican exclusivamente como entalladores a labores de ensamblaje y talla decorativa en retablos o similares, como por ejemplo Pascual de Tejares, Diego de Sevilla o Gaspar de Carriazo, pero otros son también

⁵⁷⁵ PARRADO DEL OLMO, Jesús María: (A) *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Obra social y cultural de la Caja Central de Ahorros y préstamos de Ávila. Ávila 1981. Pág.31.

⁵⁷⁶ *Ídem*. pág. 262.

⁵⁷⁷ *Ídem*.pág.31

escultores como Pedro de Salamanca, su yerno Isidro de Villoldo o Alonso Carrera, que realizaran esculturas o “imágenes” y relieves.

Isidro de Villoldo trabaja fundamentalmente el medio y el bajorrelieve, especialmente preciosistas en su retablo de San Segundo (Fig.92) o el de Santa Catalina en la catedral abulense, en lo que algunos han visto una huella de la tradición abulense postdonatellesca, porque el escultor utiliza constantemente la técnica del *schacciato*, que le sirve para sugerir las profundidades espaciales.



Fig.92: Retablo de San Segundo. Catedral de Ávila. Isidro de Villoldo.

VÁZQUEZ EN ÁVILA

Todavía existen algunas lagunas en el conocimiento de los años de formación de Vázquez. Margarita Estella apunta una posible formación en Italia y más posiblemente en Parma⁵⁷⁸ debido a la noticia que da Zani⁵⁷⁹, quien se refiere a un *Giambattista Vázquez*, escultor, pintor y grabador⁵⁸⁰. Con esta vaga referencia, no podemos asegurar que estuviera allí en los años iniciales de su formación, aunque podría ser una hipótesis razonable por el estudio de sus esculturas e incluso de sus dibujos y bocetos.

Algunos estudiosos como la doctora Dacos⁵⁸¹, han sugerido la posibilidad de que trabajara junto a Perino del Vaga, viéndose cierta aproximación a alguna de las obras encomendadas a éste, como la decoración de los techos del Castel Sant’Angelo en Roma (Fig.94). Constatándose la relación de algunos dibujos de Perino con algunos grabados de Vázquez (Figs.95 y 96). Esto pudo ser materialmente posible, pues Perino nace en 1501 y

⁵⁷⁸ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el viejo ... op. cit.* pág.8

⁵⁷⁹ *La Enciclopedia critico ragionata delle Belle Arti* editada en Parma en 1794 de Pietro Zani (III, parte I, p.118. Palomero cree que obedece al conocimiento que tuvo Zani del retrato del humanista sevillano Juan de Mal Lara, que en 1567 pintó y posteriormente grabó Vázquez para su publicación, más que a una serie de estampas realizadas por este artista en Italia. Las facultades de Vázquez como grabador fueron advertidas por primera vez en la bibliografía artística española por el conde de la Viñaza: *adiciones al diccionario histórico de... J.A. Ceán Bermúdez* (Madrid 1899), IVp.18.

⁵⁸⁰ Igualmente, hace unos años se dio la referencia de un tal *Bazquez, spagnuolo, incisore a bulino* ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el viejo ... op. cit.* pág.8.

⁵⁸¹ Comenta la asimilación de las decoraciones dirigidas por Perino del Vaga en el Apartamento de Pablo III en el castillo de Sant’Angelo. También dice que *lo mismo sucede con los grabados para los que Vázquez proporcionó modelos, en particular para el frontispicio de La philosophia vulgar, de Juan de Mal Lara. Cabría incluso preguntarse si Vázquez no habría intervenido en este gran taller donde estaban empleados numerosos artistas, aunque fuera en una pequeña parte, ya en las pinturas -se sabe que también practicaba este arte-, ya en los estucos, lo que podría significar una primera iniciación en el arte de la escultura, que se convertiría en el suyo. Resulta, además, difícilmente explicable la calidad de su copia de la Piedad si no la hubiera visto al original en DACOS, Nicole: “De Pedro de Rubiales a Roviale spagnuolo: el gran salto de España a Italia” en BSAA arte LXXV (2009), pág. 101-114.*

por lo tanto podría estar en la cuarentena cuando Bautista Vázquez viajara a Italia antes de finales de los años '40 del XVI y contar con la mitad de años que éste, edad lógica para trabajar de aprendiz e incluso de oficial a sus órdenes y pudo estar con Perino antes de 1547, año de su fallecimiento, en un segundo periodo romano en el que actuaría a las órdenes del Papa.



Figs.93, 94, 95 y 96: Dibujos de Perino del Vaga. Academia de Viena.
Decoraciones de la sala Paulina. Castel Sant' Angelo (Roma) Perino del Vaga.
Portada de *In Aphonii Progym*, de Malara. Grabado Juan Bautista Vázquez. Madrid, Biblioteca Nacional.
Dibujo del libro *Tractado de las reales exequias..a la muerte... de Doña Isabel de la Paz*. Museo Cerralbo. (Madrid).

Con las lógicas reservas de los datos anteriores, es posible que si Vázquez se trasladara a Italia unos años durante su juventud y trabajase como grabador, labor que sabemos que compatibilizó en España. También pudo colaborar en obras escultóricas o pictóricas como tantos otros españoles olvidados por la historiografía italiana, a excepción de algunos privilegiados como Gaspar Becerra, Rubiales, Ordóñez o Berruguete que consiguieron cierta notoriedad oficial⁵⁸², u otros algo mas silenciados como Luis de Vargas. Lo cierto es que llegaron a residir en ciudades como Nápoles, Florencia y por supuesto Roma, donde constituyeron una colonia y algunos estaban afiliados a la cofradía de San Lucca⁵⁸³. Tenemos por ejemplo a Siloé mencionado solo por su nombre, Diego, como mero ayudante de Ordóñez en Nápoles, pues, como se sabe, los núcleos artísticos italianos eran muy cerrados.

La estancia de Vázquez en Italia explicaría su correcto tratamiento de la obra que realiza en mármol y la buena factura de sus imágenes individuales, ya que pudo conocer la obra de Miguel Ángel en Roma, así como trabajar en talleres de escultura donde sin duda aprendería o mejoraría la técnica de la talla en piedra. Esta estancia debió producirse entre 1530 y 1550.

Hernández Díaz comenta que en Ávila, conocería la labor de Vasco de la Zarza (+1524) que dejó enormes testimonios en los retablos marmóreos de la catedral abulense o la obra de Felipe de Vigarny.

No se sabe realmente, si los inicios de Vázquez están ligados a Alonso de Berruguete, con el cual muestra unas concomitancias claras o algún otro escultor como Isidro de Villoldo, activo por entonces en la catedral de Ávila, donde realizará algunos retablos en alabastro de gran belleza y ejecución técnica, que también presenta conexiones con la obra de Vázquez.

Sin duda, la influencia de Berruguete, estuvo en Italia e incluso *se afirma que fue discípulo directo de Miguel Ángel*⁵⁸⁴, es notoria y es quizás el artista coetáneo que más le influyó, al igual que al resto de escultores que trabajaron en la zona castellana. Aunque documentalmente no hay ningún indicio, seguramente esta influencia se produjo cuando Vázquez estaba instalado en Toledo y pudo producirse a través de Isidro de Villoldo o de

⁵⁸² *Ídem*. pág. 8

⁵⁸³ Para saber más de este tema en REDIN MICHAUS, Gonzalo: *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma 1527-1600*. CSIC. Madrid 2007.

⁵⁸⁴ DE ORUETA, Ricardo: *Berruguete y su obra*. Museo Nacional de San Gregorio. Ministerio de Cultura 2011 (1ª edición 1917) pág. 48.

Pedro de Salamanca⁵⁸⁵. No se sabe si Vázquez trabajó junto a Berruguete, aunque algunos han visto su mano en obras de aquel, como el retablo de la iglesia de Santiago en Cáceres, y es cierto que aparece como tasador del sepulcro Tavera que Berruguete le otorga.

VÁZQUEZ EN TOLEDO

De 1552 a 1554 debió compaginar su actividad del taller abierto en Ávila con los trabajos que empiezan a surgirle en Toledo y es a partir de esta última fecha cuando se le cita de forma continuada allí. De hecho, como aparece reflejado en el retablo de Fuentelencina en 1557, asegura conocer a su colaborador Nicolás de Vergara “el viejo” desde hacía cuatro años⁵⁸⁶.

En Toledo, su primera obra documentada es en la catedral Primada, tras lo cual realizó numerosas obras, especialmente retablos y sepulcros, algunos en colaboración con Vergara, Covarrubias y posiblemente Berruguete.

En su etapa toledana la mayoría de los retablos los hizo en colaboración con el escultor Nicolás de Vergara “el viejo”, del que conocemos su importancia como arquitecto y tracista de retablos⁵⁸⁷. Desde Toledo realizan el retablo de Huéscar (Granada), obra promovida por Martínez Siliceo.

4.2.2. VÁZQUEZ EN ANDALUCÍA

EL RETABLO EN ANDALUCÍA OCCIDENTAL A MEDIADOS DEL XVI

La denominación con que se conoce al retablo que se desarrolla en esta zona geográfica en el XVI es el de “sevillano”, por la importancia de dicha ciudad como centro artístico, rival artísticamente, de Granada, que a su vez ejercerá de motor artístico en la parte oriental de Andalucía. Con la desaparición de algunos pintores “clásicos” en la ciudad, como Pedro de Campaña, Alejo Fernández o Hernando de Sturmio, la llegada de maestros escultores a la urbe y la repercusión del retablo mayor de la catedral, arranque de la gran escuela retablistica sevillana⁵⁸⁸ la principal característica del tercer cuarto de siglo en Sevilla fue la preponderancia del retablo escultórico sobre el pictórico.

⁵⁸⁵ *Idem*.pág.50.

⁵⁸⁶ ESTELLA, MARGARITA *Juan Bautista Vázquez...op.cit.*pág. 10

⁵⁸⁷ Para más información sobre esta colaboración se puede consultar el libro ya citado de Margarita Estella: *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América. Nicolás de Vergara, su colaborador.*

⁵⁸⁸ HERRERA GARCIA, Francisco: “el Retablo Sevillano en el tránsito de los siglos XVI al XVII: tracistas, modelos, tratados” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2010. Pág. 310

Esto no supuso la desaparición de los pintores de la escena artística relivaria pues continuaron ejerciendo labores de policromado de los mismos.

Los contratos de la época ponían de manifiesto fundamentalmente aspectos técnicos de cómo debía ejecutarse los retablos, la documentación hacía hincapié en las medidas de las obras, honorarios de los artistas, plazos de ejecución, responsabilidad, pero sobre todo insisten en los materiales y en las técnicas de los retablos, tanto en lo relativo a la talla, como al dorado y policromía⁵⁸⁹.

Cuando Vázquez llega a Sevilla, había ejercido ya una gran labor en el campo de la retablística, aunque la documentación estudiada, no aclara si su labor fue, además de escultor, la de ensamblador⁵⁹⁰, aunque podemos asegurar que sí porque contrata los retablos, los diseña y a veces se le denomina como “entallador”. En alguna ocasión los contratos castellanos, especifican que su ejecución se habría de realizar sobre traza ajena, como ocurrió en el retablo de Almonacid de Zorita, pero en la mayoría no se dice nada, por lo que nos lleva a pensar que fueron trazas suyas.

*En el ámbito sevillano los entalladores habían sido los carpinteros especializados en realizar la estructura arquitectónica de los retablos. A partir de la segunda mitad del XVI, parece que fueron los escultores los que uniendo su capacidad de concebir imágenes a la de la materialización arquitectónica en los retablos y relegados los carpinteros de esta función de diseño, tendrán que competir con los arquitectos para esta función*⁵⁹¹.

El referido papel de los escultores enlaza con dos asuntos esenciales: las imágenes de culto y el culto a las imágenes. Fue precisamente entonces, cuando la arquitectura inició su irreversible protagonismo en el retablo, cuando más se cuidaron las imágenes en las expuestas.

LOS RETABLOS EN VÁZQUEZ EN ANDALUCÍA OCCIDENTAL

En su etapa toledana Vázquez realizó la mayoría de los retablos en colaboración con el escultor Nicolás de Vergara “el viejo”, del que se sabe su importancia como arquitecto y tracista de retablos⁵⁹². Por tanto, podemos deducir que en su actividad primaria lo ornamental sobre lo arquitectónico, aunque se le suponga un conocimiento de arquitectura y de los órdenes, aprendido quizás en su estancia italiana.

⁵⁸⁹ HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El retablo sevillanoop.cit* Pág. 95.

⁵⁹⁰ *Ídem.* Pág.107.

⁵⁹¹ *Ídem.* Pág. 113

⁵⁹² Para más información sobre esta colaboración se puede consultar el libro ya citado de Margarita Estella: *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América. Nicolás de Vergara, su colaborador.*

Como comenta Herrera García⁵⁹³, una cuestión difícil de aclarar sería la autoría final de los retablos. Por lo general se viene admitiendo que los escultores son los ejecutores y autores del proyecto. Se distinguen, a veces, los policromadores y doradores de los retablos, así como algunos escultores a los que se subcontrataba algunas partes⁵⁹⁴. Esta situación se complica a finales del siglo XVI y en obras como el retablo de Santa María de Arcos es difícil determinar autorías, por la cantidad de artistas que pasaron por él y la confusión documental existente. El retablo se concibe como una gran empresa que da lugar a compañía de artistas y a varios talleres que trabajan en mancomún, y la autoría intelectual y estilística también debería de ser entendida como una labor compartida. Muchas veces sobresale el estilo de un determinado autor, pero es difícil precisar si el marco estructural es producto de la creatividad de un solo artista⁵⁹⁵.

Las ensambladuras de las obras de Vázquez documentadas en Andalucía y aún más en el caso de las atribuidas, son tan distintas que resulta difícil que las ideara un solo autor. Esto es especialmente relevante en algunos retablos como los de Santa María de la Asunción de Carmona⁵⁹⁶ y Santa María la Coronada de Medina-Sidonia⁵⁹⁷, en los que continúa la obra sobre ensambladuras ya iniciadas, al igual que en el retablo de la cartuja sevillana iniciado por Villoldo, su primera obra andaluza.

Los retablos mayores, por sus dimensiones y por su complejidad iconográfica, así como por exigencias de calidad al ir emplazado en un sitio preminente, se prestan en mayor medida a replanteos y cambios sobre el proyecto original. Otra cuestión a tener en cuenta es que la traza de los retablos y la idea primigenia fuese de los maestros mayores de las instituciones, o sea de sus arquitectos⁵⁹⁸, aunque también algunos escultores como Vázquez o Hernández⁵⁹⁹, hicieron las trazas de los retablos que ejecutaban. Sabemos que en las

⁵⁹³ HERRERA GARCIA, Francisco: “el Retablo Sevillano...*op.cit.*” pág 310.

⁵⁹⁴ Así se entiende la desigualdad de calidad en algunos retablos como en el de Santa Ana de Triana, donde se ha observado, tras la reciente restauración la disparidad de calidad en algunos elementos similares, como columnas, dinteles o cenefas. Según los propios restauradores que han intervenido en esta obra, observan varias manos, lo que vendría a confirmar lo normal que fue la subcontrata partes en un mismo retablo en esta época.

⁵⁹⁵ *Idem....op.cit.* pág 310.

⁵⁹⁶ PORRES BENAVIDES, Jesús Ángel :“Juan Bautista Vázquez y el retablo de Santa María de Carmona” en Archivo Hispalense., 2010 nº 279-281

⁵⁹⁷ PORRES BENAVIDES, Jesús Ángel: “El Retablo de Santa María de Medina-Sidonia” en *las Actas de las IV Jornadas de primavera de El Puerto de Santa María: “La conservación de retablos: conservación, difusión y catalogación”*. pág. 325-340.

⁵⁹⁸ Vemos como sobre todo en el último tercio del XVI, los retablos se tenían que atener a trazas dadas por Maestros Mayores como Hernán Ruiz, Pedro Díaz de Palacio o Asencio de Maeda.

⁵⁹⁹ Sabemos que también hizo trazas arquitectónicas como la de la portada del convento de Regina en Sevilla e incluso el se designa como “maestro mayor” en el túmulo que realiza en 1579. Así en el retablo de la capilla de san Antonio para la iglesia del convento de San Francisco de Sevilla dice: “a de ser conforme a un papel de estampa que yo geronimo fernandez tengo firmado en mi nombre” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde

obras que Vázquez acomete el papel que tuvieron desde el primer momento algunos maestros como Covarrubias en Toledo y sobre todo Hernán Ruiz II en Sevilla. Este último no solo proyectará plantas de retablos, sino obras menores como muebles litúrgicos, cruceros e incluso sagrarios. Estos maestros mayores, instruidos en las formas *vitruvianas*, influyeron en la génesis del retablo a partir de la segunda mitad del XVI.

Según el profesor Roda Peña⁶⁰⁰, la mayoría de los escultores activos en Sevilla y en el resto de Andalucía occidental durante el último tercio del siglo XVI fueron al mismo tiempo entalladores de retablos, lo que es un hecho probado desde el punto de vista documental.

Esté, es también el caso de Vázquez que, a pesar de continuar como ya hemos dicho la labor iniciada en algunos retablos, recibió el encargo de la realización *ex novo* de varios importantes retablos. Están documentados los citados de la parroquia de la Magdalena, el monasterio de San Pablo⁶⁰¹ el de la hoy capilla de la Vera-cruz⁶⁰², la capilla de la Trinidad en el convento de San Francisco en Sevilla, el monasterio de San Francisco en Carmona, el de la parroquia de la Concepción de Huelva, uno en el convento de San Francisco en Jerez de la Frontera y en colaboración con Hernández el de San Mateo de Lucena⁶⁰³, sin contar las numerosas atribuciones.

Por desgracia, casi todos han desaparecido y del de Jerez se conserva únicamente un relieve. Adicionalmente, en los documentos aparece Vázquez como ejecutor de los mismos, sin especificar si fue o no autor de las trazas.

Se da la circunstancia de que en el contrato del retablo de la Concepción de Huelva, de hacia 1566, los fiadores fueron Antonio de Arfían, que trabajó en el proceso de policromía de la obra, y el arquitecto Hernán Ruiz II, por lo que no sería improbable que

Jerónimo... *op. cit.* Pág. 229. También de como Hernández hizo trazas para decoraciones murales como la que el pintor Vasco Perea o Pereira se compromete a realizar en la fachada del convento de Regina Angelorum en donde se había de *fingir pintura de piedra y ladrillo dexando la demostración de las ventanas – todos los rrequadramientos y hiladas yran destreydos con la medida y horden que para ello diese Geronimo Hernandez* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág 241.

⁶⁰⁰ RODA PEÑA, José: “La escultura... *op. cit.* pág. 284

⁶⁰¹ PORRES BENAVIDES, Jesús Ángel: “Juan Bautista Vázquez y el convento de San Pablo el real” en la revista *Escuela de Imaginería*, cuarto trimestre, 2004 AÑO XI nº 43 pág. 28.

⁶⁰² PORRES BENAVIDES, Jesús Ángel y DOMINGUEZ GOMEZ, Benjamín: “Un retablo de Bautista Vázquez en el convento del Dulce Nombre” en actas del congreso del Centenario del Laboratorio de Arte. Sevilla 2009. También de los mismos autores: “Proceso evolutivo y restauración en un retablo de Bautista Vázquez” en las actas de las jornadas del Grupo de Trabajo de retablos tituladas *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudio y conservación*, organizada por el grupo español del IIC. Febrero de 2009. Valencia 2011. Pág. 205-214.

⁶⁰³ CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, Ana, GÓMEZ ESPINOSA, Teresa y GOMEZ GONZALEZ, Marisa: “Retablo mayor de San Mateo de Lucena, (Córdoba)” en *BIENES CULTURALES revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*. Instituto del Patrimonio Histórico Español. Número 2. 2003 p.150-160

éste hubiera realizado las trazas del retablo, teniendo en cuenta que entonces era maestro mayor del arzobispado y que colaboraba muy estrechamente con Vázquez, como en el caso del facistol de la catedral.

En cuanto a los retablos, Vázquez continuó en Andalucía Occidental la labor iniciada por Balduque, tanto por lo que se refiere a la estructura arquitectónica como a su propia tipología, aunque en ellos utilizase elementos más evolucionados, como fueron las columnas estriadas de imoscapo retallado. Esto queda especialmente claro en la continuación de las alas del retablo mayor de la catedral. Esa renovación también se pone en evidencia en los



Fig.97: Retablo de la Virgen de la Piña. Iglesia de Santa María de la Oliva. Lebrija (Sevilla).

elementos decorativos, donde se reduce la barroquización anterior, y en lo escultórico en donde primaron los modelos italianos⁶⁰⁴. Vázquez transforma las eleolipas serlianas en jarras piramidales que decoran los remates de las estructuras arquitectónicas.

Como tracista de retablos, Vázquez utilizó en Sevilla tres tipos de diseño diferentes: retablos mayores de imaginería escultórica, estructuras arquitectónicas dirigidas a capillas laterales y destinadas a albergar programas íntegros pictóricos, y tabernáculos de una y tres calles⁶⁰⁵. En cuanto a los tabernáculos cabe resaltar el de

la Virgen de la Piña, estudiado por Palomero, una obra sencilla aunque muy interesante y significativa (Fig.97).

Por lo que refiere a los retablos marco o estructuras arquitectónicas para contener un cuadro o relieve grande a modo de *Palla de altare*, apenas han sobrevivido los que ejecutó, con la excepción de los de la catedral de Toledo, del Crucifijo y de San Bartolomé, el recientemente restaurado de la capilla del Dulce Nombre de Jesús en Sevilla y el que se le atribuye del Correo Mayor en la iglesia de Madre de Dios, también en Sevilla.

La influencia de Hernán Ruiz II fue decisiva en la evolución de los retablos de Juan Bautista Vázquez que, de ese modo, fue uno de los artistas que inició la depuración purista de las propuestas de Serlio.

En el Renacimiento, la mayor parte de sus elementos van encajados y funcionan estructuralmente, articulando todo un sistema conectado por ensamblajes que arranca de un banco o mesa de altar, generalmente de obra, y sobre el que está dispuesto

⁶⁰⁴ *Idem*. Pág.155.

⁶⁰⁵ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano... op. cit.* pág. 168.

el armazón portante fijado al muro⁶⁰⁶. Cada cuerpo se monta desde el centro -caja central- hacia los lados, encajándose unos elementos a continuación de otros, trabados a la estructura posterior. Las columnas insertadas en los cajeados del banco o cuerpo inferior reciben el entablamento siguiente y así sucesivamente hasta el coronamiento del retablo. Todos los elementos están ligados entre sí, columnas, traspilares, respaldos de hornacinas, tableros de pintura con sus marcos, etc.⁶⁰⁷; así por ejemplo, se plantea el retablo de Carmona.

Por ello, hay que tener en cuenta la existencia de posibles tensiones de tracción y compresión sobre los entablamentos y columnas o pilastras. El retablo, contemplado de manera global, está sometido a compresión y solo en los casos de retablos pequeños suspendidos de los muros o techos estarán sometidos a tracción.

Por lo que respecta a la estabilidad, hay que considerar que el retablo es una construcción que debe mantenerse en perfecto equilibrio, pese a la lógica atracción que sufre hacia el suelo debida a la gravedad. Debe resistir, a su vez, diferentes fuerzas ocasionadas por diversas causas, tales como corrientes de aire, asentamiento del suelo, movimientos naturales propios de la madera, etc., que pueden desplazarlo en distintas direcciones. No obstante, en el caso de grandes retablos que siguen el diseño de cantería, pueden perfectamente adquirir estructura tridimensional articulándose en planos ensamblados entre sí, que -al aumentar la dimensión de profundidad- incrementan asimismo su estabilidad, llegando en ocasiones incluso a no ser necesarios los anclajes de seguridad al muro. El cálculo de las cargas, que serán diferentes según sea su origen, es fundamental para la estabilidad del retablo. Así pues, existen cargas naturales que son las derivadas del peso propio de vigas, travesaños, entablamentos, etc.; cargas de uso, es decir, las ocasionadas por el peso de las esculturas, hornacinas y los diferentes elementos decorativos, así como el que aportan los propios operarios durante el proceso de elaboración y manipulación, y por último, cargas accidentales provocadas por cambios dimensionales causados por filtraciones de agua: goteras, inundaciones, humedades subterráneas, etc.). Había incluso sobrepesos añadidos, por andamios en trabajos de conservación o mantenimiento, que con frecuencia se solían anclar a elementos del retablo o por otros motivos.

Los contratos de esta época precisan muy poco sobre su construcción, es casi inexistente la mención a las estructuras portantes posteriores y en pocas ocasiones se habla de los ensamblajes salvo contadas excepciones en las que se pide que la carpintería se

⁶⁰⁶ CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, Ana: "Construcción y ensamblaje...*op.cit.* pág. 9.

⁶⁰⁷ *Ídem.* pág. 9

haga sin clavos o que los tableros vayan embarrotados, etc. Siendo más común, sin embargo, encontrar citas de logística⁶⁰⁸ u otras de tipo más trivial o cotidiano como el de proveer el caballo y sustento a un oficial que fuere a Guadalcanal para la realización de dicho encargo a Vázquez⁶⁰⁹ o, por ejemplo, la cantidad de madera que se utilizó en la realización del retablo de san Mateo.

Sí suelen consignarse las medidas de los retablos, en esta época regulados por el patrón que impuso la vara burgalesa o castellana, que se subdividía en 2 codos, 3 pies, 4 palmos, 8 cotos y 48 dedos⁶¹⁰. Los retablos se ajustaban a los espacios a donde iban destinados, la altura (“altitud”) solía responder a la longitud que iba desde *enzima del altar* hasta arriba del frontispicio o el techo, mientras que su anchura o campo dependía de la distancia o “largura” comprendida “de bibo a bibo” o lo que es lo mismo de lado a lado.

En cambio, la altura de las esculturas generalmente venían consignadas en el concierto generalmente en varas y palmos, no faltando algún contrato que ponía la dimensión humana de referente, así se desprende del contrato que en 1577 Vázquez y Miguel Adán establecían con los dominicos de San Pablo de Sevilla para los que harían *en el retablo todas las ystorias que por parte del padre prior nos fueren señaladas, de estatura y tamaño de un onbre*⁶¹¹. En la ciudad de Sevilla, al no existir bosques de madera apropiada en las cercanías, ésta debió ser importada. El gremio monopolizó el tráfico de maderas procedentes de las Indias, como el cedro o la caoba, mediante las ordenanzas, que prohibían la reventa, castigándose incluso con la cárcel a quienes la practicaban en Sanlúcar, el Puerto de Santa María etc. Cuando un escultor quería la madera de Indias, debía comunicarlo al gremio y éste disponía su destino. El borne procedente de Flandes, que entraba a través de los puertos cercanos, así como las maderas de pino de Segura, castaño, tejo... de origen peninsular gozaron de libre comercio. Sevilla tuvo la ventaja del río como sistema de transporte para enviar maderas⁶¹². Tal y como se ve en los contratos, el tipo de madera y su calidad podían quedar determinadas, incluso en algunos casos exigiéndose la procedencia de las maderas.

⁶⁰⁸ Citas referidas al transporte de las piezas, a la necesidad de contratar albañiles para realizar los mechinales donde se alojará la estructura en los muros, a la compra de andamios, e incluso a la clavazón necesaria para el montaje, etc. en CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, Ana: “Construcción y ensamblaje.....*op.cit.* pág.5

⁶⁰⁹ “*Anle de dar cabalgadura y de comer al oficial que fuere a Guadalcanal y que le corresponda toda la demás obra*” en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág.114.

⁶¹⁰ Adicionalmente se utilizó también el “tercio”, la “cuarta”, la “sesma” y la ochava que correspondían a la tercera, cuarta, sexta y octava parte de la medida lineal elegida en PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano... op. cit.* pág. 73

⁶¹¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág.74.

⁶¹² GAÑAN MEDINA, Constantino: *Técnicas.... op. cit.* pág. 114.



Fig.98: Vista de Sevilla en el siglo XVI por Sánchez Coello. Se puede observar al margen derecho delante de torre de la Plata y de las Atarazanas, como hay troncos de madera apilados para su comercialización o para el negocio naval.

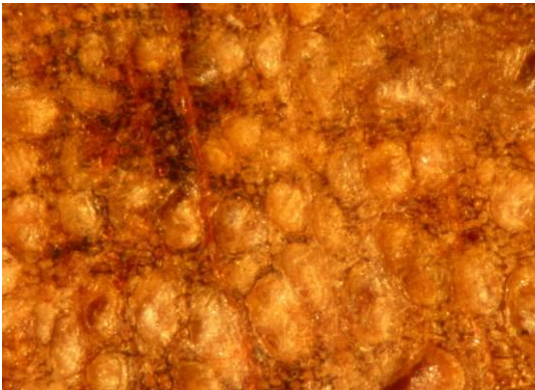
Algunas veces las maderas se reutilizaban, y así tenemos el curioso testimonio de cómo Jerónimo Hernández pide en 1586 al cabildo de la ciudad de Sevilla *seis pinos de los que el concejo utiliza para poner las velas o toldos en la fiesta del Corpus, por quanto en el altar mayor de la yglesia de san andres desta ciudad se a de poner e asentar un rretablo*⁶¹³.

En los retablos de Vázquez analizados, ya sea porque aparece en la documentación del contrato o bien porque se ha comprobado durante las recientes restauraciones, se ha comprobado que el uso del borne es lo más frecuente. El borne es una denominación que se le da al roble ya sea foráneo o autóctono. La madera utilizada generalmente para los retablos en la Península Ibérica era de procedencia local. En la zona norte, para la talla escultórica se recurría habitualmente al nogal que, al ser más compacta y de grano apretado y fino, facilitaba el pulimento y la talla.

⁶¹³ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... op. cit. Pág .237.

En cambio en el sur de la península, la madera más utilizada era el pino laricio, con madera más homogénea y de grano más fino que el pino silvestre común o albar⁶¹⁴, también era muy utilizada, especialmente en esculturas pensadas para un policromado posterior⁶¹⁵. El pino es de color amarillo claro, de fibra muy recta, elástica y resinosa, y se trabaja muy bien.

En los contratos de retablos andaluces se exige con frecuencia la madera de pino, denominado *pino de Segura*, debido a su procedencia⁶¹⁶, pero a diferencia de Castilla, a



Informe de las características microscópicas de la madera en los tres cortes		
Corte radial	Corte tangencial	Corte transversal
		
Características microscópicas observadas en los diferentes cortes: <p>Madera con vasos de 300-400 mm</p> <p>Vasos conformando anillo porosos. Con tilosas. Anillo claramente diferenciado.</p> <p>Radios leñosos por una parte uniseriados y por otra multiseriados de gran tamaño</p>		
Identificación de la madera: Quercus robur/petraea (roble)		

Figs.99, 100 y 101: Análisis de madera del retablo de Santa Maria de Medina- Sidonia. Madera de borne. Retablo de Santa Maria de Carmona (Sevilla). Análisis del soporte en la mazonería. IPHE.

⁶¹⁴ Abundante en el norte de la Península.
⁶¹⁵ Si bien para la talla delicada se prefería el ciprés o incluso el cedro americano.
⁶¹⁶ Al nordeste de la provincia de Jaén.

partir del siglo XVI se utilizaron maderas de muy diversa procedencia, sobre todo por el hecho de tener que abastecer sus astilleros⁶¹⁷.

Se utilizaba pino, borne⁶¹⁸ y maderas importadas de América, como el cedro de Indias o de la Habana⁶¹⁹. Por ejemplo, Vázquez se compromete a realizar la escultura del retablo de Santo Domingo de Lima en *cedro de Indias o de caoba de Indias*⁶²⁰. A veces en la documentación contractual aparece datos tan curiosos como *de borne de flandes seco y bien sazonado...eceto las colunas que seran de pino de sigura* o esta otra *ha de ser de madera de borne las molduras y guarniciones y las figuras de cedro si se hallare y en caso que no se halle an de ser de muy buen pino de sigura que este bien seco y las columnas de buen pino de sigura*⁶²¹, pues esta madera se suele utilizar en las arquitecturas por ejemplos para piezas grandes como las columnas, que debían ser de una sola pieza al utilizar un tronco para cada fuste. Existen ejemplos de esto último en el retablo de San Francisco en Carmona o el tabernáculo del Rosario (convento de San Pablo, Sevilla). También se puede apreciar este binomio de soporte en otros escultores como Miguel Adán y Diego de Velasco.

El denominado pino de Flandes aparece incluso con más asiduidad en las arquitecturas como en la iglesia de San Francisco de Carmona, el tabernáculo del Rosario en san Pablo en Sevilla, el de la Asunción de Guadalcanal (Sevilla) o en una custodia para Santa Olalla (Huelva). Aunque en algunos contratos aparece sin identificar el tipo de borne, como en los realizados para en el retablo de la iglesia de San Andrés de Sevilla, Medina Sidonia (Cádiz), Lucena (Córdoba) o en una custodia en Tunja (Colombia).

⁶¹⁷ Especialmente los bosques de roble cercanos a Sevilla.

⁶¹⁸ En cuanto al borne tenemos el problema de que algunos autores creen que se usaba para denominar al pino de importación y por tanto "*borne de Flandes*", nos quedamos con la segunda acepción al ser la más mayoritaria en la actualidad, o sea considerar el borne como roble. En los siglos XV y XVI estaba plenamente desarrollado en Sevilla el comercio por vía marítima de maderas que procedían de Galicia o que eran traídas por barcos ingleses, bretones y flamencos que fondeaban en los puertos de Moguer, Palos y Huelva. Este abastecimiento consistía, principalmente, en madera de «pino de Flandes» y de borne, denominación esta última que se aplicó al roble importado de Europa en RODRÍGUEZ TROBAJO, Eduardo: "Procedencia y uso de madera de pino silvestre y pino laricio en edificios históricos de Castilla y Andalucía" en *Arqueología de la Arquitectura* 5. Enero- diciembre 2008. Pag. 33-53

⁶¹⁹ Gracias al minucioso estudio de F. J. Herrera García, conocemos las variedades de pino y las otras especies arbóreas que se emplearon aquí durante la primera mitad del siglo XVIII, así como los sistemas de transporte y comercialización de las mismas, empezando por el denominado pino de [la sierra de] Segura o pino "de la tierra", cuyo uso masivo en Sevilla se remonta a finales del siglo XVI.

⁶²⁰ Maderas muy poco frecuentes en la época debido a que tenían que importarse. El uso del cedro se generalizara a partir del XVII, aunque por ejemplo, Jerónimo Hernández lo usa con bastante asiduidad y en este material realiza su Cristo resucitado para la hermandad del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla. También lo utilizafrecuentemente Gaspar del Águila.

⁶²¹ Del contrato del retablo realizado por Vázquez y Andrés de Ocampo para Santa Maria la Real en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: "Desde Jerónimo... *op. cit.* pág. 114

El roble se utiliza en Santa María de Carmona y en Lucena (Figs.99,100 y 101). Es una madera parda amarillenta y se oscurece hasta adquirir un tono marrón, tiene el grano recto y su textura es gruesa debido a su estructura de poros anillados. Es muy duradera y pesada, por lo general es difícil de trabajar. Su secado es fácil pero lento, siendo la más idónea para la construcción de estructuras sólidas y duraderas, como para la arquitectura en retablos.

Otras maderas más raras o infrecuentes son las que aparecen en el retablo del Dulce Nombre como cedrella o cedro, aunque en el contrato se recogiera “borne”, o las que aparecen en el retablo de Santa María la Mayor de Medina -castaño, nogal, borne y teja. En las cláusulas estudiadas en otros contratos de contemporáneos de Vázquez, como Gaspar del Águila, Adán o Velasco, suele aparecer el borne en las arquitecturas.

No bastaba con la procedencia de la madera y en los contratos aparece otra serie de exigencias como el hecho de que estén curadas, sin sámago o albura⁶²² y limpia de nudos, fendas, grietas o existencia de xilófagos. En la galera de don Juan de Austria, Vázquez se obligaba a realizar la dicha popa *que había de ser de nogal ...el mejor y de mejores piecas que se pueda auer y han de ser todas muy secas de manera que en ninguna manera aya ninguna verde, porque no se sufre han de ser limpias todas las tablas que no tengan nudos y si alguno tuviere que haga fealdad se le ha de quitar dicho nudo encaxandole en su lugar la pieca tan justa que no se parezca*⁶²³. En cambio, la armadura o “esqueleto” debería ser *de muy buen pino seco y fuerte de la sierra de segura* para que fuera más liviana la popa. Efectivamente este contrato tiene una serie de cláusulas y detalles que no se suelen encontrar en los contratos de los retablos, como por ejemplo algunos cuadros o casetones que podrían servir de cajones y cómo deberían llevar una especie de boca o embocadura donde iría la “llave de tornillo” para que pudieran ser desmontables. También relata la labor de taracea que debería de realizarse con maderas más ricas y exóticas *como ébano o de las Indias como de todas las otras buenas maderas que el hallare*⁶²⁴ o incluso cómo forrar con listones de nogal unas piezas de pino. Se hace también hincapié en que *la exambladura sea muy igual y muy junta tomando para esto el más suficiente maestro que al dho maestre bautista le pareciere*.

⁶²²Es interesante como en el retablo concertado por Bautista Vázquez “el mozo” y Vasco de Pereira con Brígida Broche para la capilla que esta tenía en la iglesia de San Pedro de Sevilla. Así se describe que *ha de ser muy buena madera de borne de flandes quitado el samago, que no lleve blanco ninguno porque no se carcoma*. En LOPEZ MARTÍNEZ, C: “Desde Jerónimo Hernandez...op.cit .pág. 119.

⁶²³ *Idem*. pág.93.

⁶²⁴*Y an de ser yualmente labrada la una y la otra banda de manera que se correspondan en proporción, y los remates de arriba y de abaxo han de lleuar sus molduras muy delicadas y lindas en Idem*. pág.93.

El tiempo de curación de la madera era fundamental para garantizar su calidad y raro es el documento donde no aparezca esta indicación. Se consideraba necesario un mínimo dos años para el secado de la madera, y, aun así, solían aparecer algunas grietas y desajustes una vez realizada la talla y el ensamblaje de partes. Por esa razón, se solía esperar un tiempo antes de comenzar el estucado, dorado y policromado, para poder subsanar cualquier alteración.

Adquirida la madera podían alquilarse talleres próximos a la iglesia donde llevar a cabo la construcción o también podían realizarse en los propios talleres de los escultores y ensambladores y luego se enviaba por distintos medios a la iglesia⁶²⁵.

En los talleres, la madera se preparaba para cortar, desbastar, cepillar, tallar y ensamblar cada uno de los elementos del retablo: ménsulas, cajas, columnas, hornacinas, entablamentos, imágenes, historias de pincel etc.. La preparación de cada elemento seguía distintos procesos según la función a que se destinaba en el retablo. Cada elemento se armaba en el taller con sus correspondientes ensamblajes y encolados para después ser trasladados al altar donde eran montados.

Una vez en la fábrica correspondiente se iniciaba el “asiento”, o montaje por oficiales especializados del propio taller⁶²⁶. Aunque cuando el retablo era una obra importante, el mismo maestro se desplazaba al lugar para dirigir personalmente el montaje, así tenemos el ejemplo de Vázquez y Jerónimo Hernandez que se trasladan a Lucena para el retablo mayor de San Mateo, donde permanecieron más de un mes. En estos casos el cliente corría con los gastos de desplazamiento y manutención de quienes acudían al asentado de la obra.

El asiento del retablo se realizaba desde un andamiaje montado para tal efecto en el muro en el que iba a ir emplazado. Luego se abrían en el muro unos “mechinales” o huecos donde se alojan diferentes vigas que reciben el nombre de peines, barrotes o teleras que sujetarían el ensamblaje y se subían los diferentes elementos mediante poleas y cuerdas. El retablo se podía armar entero o por partes. Así por ejemplo, Diego de Velasco cuando se compromete a realizar el retablo para Santo Domingo de Osuna en 1582 se comprometía a irlo asentando en tercios (también seguramente tras abonársele pagos) *porque el convento*

⁶²⁵ CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, Ana: “Construcción y ensamblaje de los retablos en madera” en actas de las jornadas *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* noviembre de 2004, Valencia. pág. 3.

⁶²⁶ PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano... op. cit.* pág. 84.

*baia gocando siempre del retablo y se parezcan las faltas que tuviere cada tercio para enmenedarse*⁶²⁷.

Una vez armado el retablo en “blanco” en el altar, o sea sin policromar, quedaba expuesto varios meses o incluso años a la espera⁶²⁸ de la oferta para su dorado y policromado. Algunos retablos que encontramos en madera se deben principalmente a los problemas económicos que imposibilitaron su terminación. Este periodo en principio tenía el objetivo de que la obra se asentara y poder observar el comportamiento del material: nudos que exudan resina, piezas alabeadas, fendas en la madera, etc.

Hecha la oferta del dorado y policromía se desmontaba y trasladaba a los talleres de los pintores, donde se procedía en primer lugar a sanear y corregir los desperfectos producidos, y luego a su policromado y asentado definitivo en el altar. Como comenta Ana Carrasson, este método se producirá durante casi todo el XVI y será en el XVII con el Barroco cuando los retablos, por lo general, se doren y aparejen allí mismo sin necesidad de desmontarlo, lo que redunda en una menor calidad que en el periodo anterior.

DESCRIPCIONES TÉCNICAS DE LOS RETABLOS REALIZADOS POR VÁZQUEZ

La restauración de un retablo nos brinda la oportunidad de estudiar su funcionamiento⁶²⁹, al poder ser cotejada la parte visible y la posterior. Así se han podido estudiar *in situ*, gracias a la amabilidad de sus responsables, los retablos de Santa María de Carmona, San Mateo de Lucena, en ambos llevó la dirección el IPHE, y con la posibilidad de consultar la documentación de las memorias de intervención en el archivo del IPHE. También he podido analizar las alas del retablo mayor de la catedral de Sevilla, el retablo de la iglesia del Dulce Nombre de Jesús en Sevilla, donde llevé a cabo el estudio histórico-artístico del mismo, así como el retablo de Fuentelencina (Guadalajara). Otros, como el de Medina-Sidonia, aún están sin restaurar, pero se le ha realizado un estudio organoléptico, habiendo podido desplazar algunas imágenes al presbiterio para examinarlas y fotografiarlas con más atención en el anverso y reverso, (Fig.102) e incluso obtener alguna muestra analítica del soporte para su examen⁶³⁰.

⁶²⁷ en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág 144

⁶²⁸ Tengo entendido que cuando el retablo estaba terminado, se montaba o *presentaba* en el suelo. Esto se denominaba “la monte”. Había casos que se montaba y se desmontaba luego para dorarlo.

⁶³⁰ Como las realizadas en el centro del CECIC de Sevilla por Adrián Durán Benito, en donde se identificó la madera una conífera, *Pinus* sp. Viniendo a corroborar el contrato que dice “*y serán de muy buenos pinos de sigura linpios y seguidos y que no tengan ningún nudo*”.

En cuanto al estado de conservación actual no vamos a extendernos pues fue estudiado en ⁶³¹ el proyecto de Investigación Juan Bautista Vázquez “el viejo” en los retablos de Lucena, Medina-Sidonia y Carmona, y además no forma parte de los objetivos de este trabajo.

En cuanto a los retablos estudiados, probablemente la arquitectura o “mazonería” de algunos no fue ejecutada por Vázquez o sólo parcialmente, como en los casos de Medina-Sidonia y Carmona, donde continua la labor comenzada, o como en el de San Mateo de Lucena, realizada por Jerónimo Hernández. Es reseñable que Vázquez, al continuar la labor en algunos retablos ya iniciados, como el de la cartuja de las Cuevas, tiene que arreglar o “restaurar a estilo” piezas que no eran del agrado de la comunidad, como se observa en la siguiente frase del contrato *e Cristo de la Resurrección se enmiende desta manera: que le quiten la cabeça y le pongan otra*, u otras disposiciones de un aspecto más decoroso y ético con las imágenes sagradas y la iconografía propias *la ymagen de ntra señora se le abaje la barriga, según la discreción del maestre* o este otro de tipo iconográfico *se haga otro pauellon de medio relieve queste desbiado de la ymagen y se haga una jarra de azucenas*.



Figs.102 y 103: Reverso de imagen de doncella. Escena del *Nacimiento de la Virgen*. Retablo de Santa Maria de Medina-Sidonia (Cádiz); Retablo de Santa Maria de Carmona (Sevilla).

⁶³¹ En el inventario de la parroquia de Sta. María la Coronada del año 1900, describe el altar mayor: “retablo con los misterios de la vida, Pasion y muerte de N° señor Jesucristo en esculturas de bastante merito” con la anotación al lado “se notan algunos desperfectos tanto en el decorado como en las imágenes” y otro con “Nª señora de la coronada, de talla y cuatro ángeles” con una anotación al lado de “r”, creemos que serán de “regular”. (Medina, inventario) legajo 69. Archivo de la diócesis de Cádiz –Ceuta.



Figs.104 y 105: Retablo de San Mateo de Lucena (Córdoba); Retablo de Santa Maria de Medina-Sidonia (Cádiz).

Como hemos comentado anteriormente, los retablos se solían montar “in situ”. Para ello se traían las piezas realizadas del taller o se realizaban a pie de obra. Algunos retablos se enviaron incluso a los nuevos territorios conquistados en América. Por ejemplo en el retablo que Vázquez realiza para Lima se le exige que construyera la arquitectura *en las menores piezas que puedan ser por la carga dellas, que sea lo más ligera que se pueda, con sus señales para que se acierte a armar en el Peru, a donde es de estar*⁶³², con objeto de que el traslado, primero en barco y luego por caminos de herradura, resultase lo mas liviano posible, y por supuesto que la enumeración de cada una de las piezas fuera detallada y minuciosa para facilitar el ensamblaje.

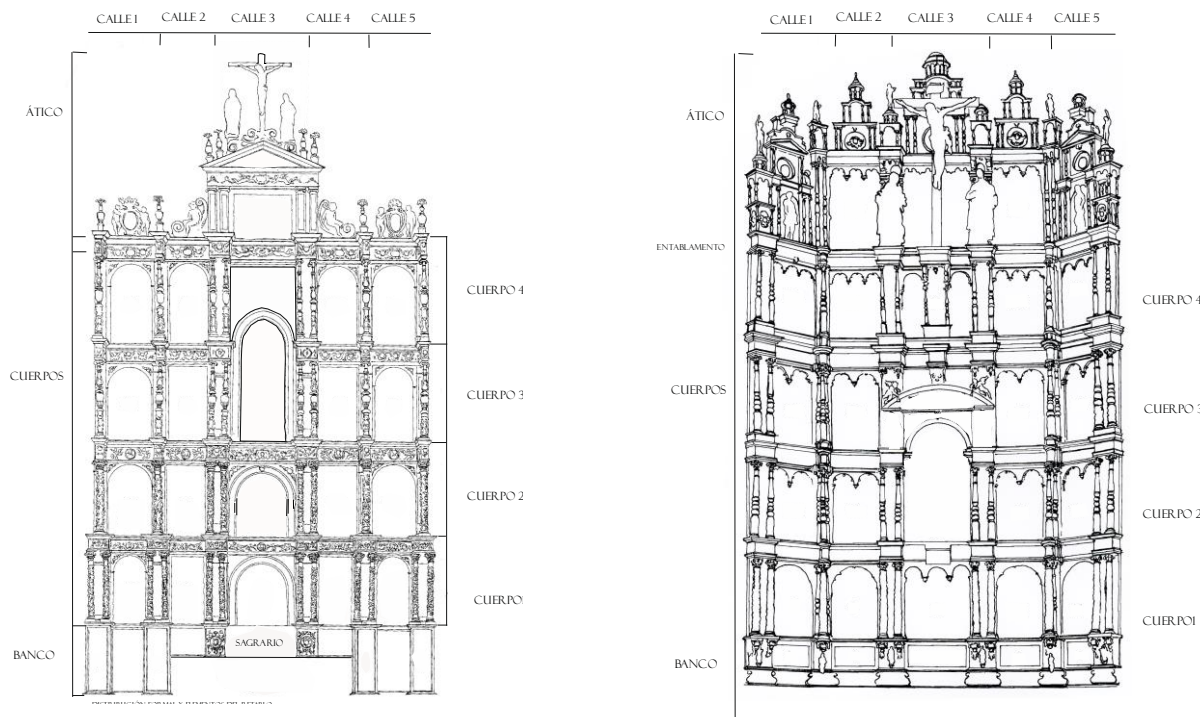
El más grande de los retablos estudiados es el de Carmona (Fig.103)⁶³³, pero los tres están organizados en cuerpos, calles y la característica organización en casillero que predomina durante el siglo XVI, aunque estructuralmente sean Carmona y Medina los más similares y también los que contaban con un proyecto de mediados del XVI, algo anacrónico, cuando se reactiva la ejecución de los retablos. Medina y Carmona comparten cinco cuerpos y cinco calles, si entendemos en Medina el último como cuerpo y no como ático⁶³⁴. En Carmona se distribuye en un solo plano al adaptarse al testero del ábside de la iglesia, mientras que en Medina es un testero tripartito.

⁶³² LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág.111

⁶³³ Ocupa toda la anchura del testero y tiene unas dimensiones aproximadas de 17,50 m. x 8,70 m.

⁶³⁴ El ático se puede subdividir en dos espacios: un pseudo cuerpo donde se insertan dos historias, dos hornacinas que acogen dos imágenes en los extremos y el Calvario en medio, cuyo imponente crucificado se

El de Carmona posee cuatro cuerpos de igual tamaño (Fig.106) donde se sitúan las escenas principales. El retablo ensamblado a caja y espiga forma un firme conjunto arquitectónico arquitrabado de planta lineal que no precisa de estructura de sostén por el reverso. Su verticalidad se afianza al muro mediante tirantes de madera.



Figs.106 y 107: Retablo de Carmona, gráfico. F: *El Retablo Sevillano del Renacimiento*. Retablo de Medina Sidonia .Gráfico F:*El Retablo Sevillano del Renacimiento*.

Cada cuerpo va montándose desde abajo hacia arriba, encajando unos elementos a continuación de los anteriores, y va anclándose a la estructura posterior con clavos colocados a la altura de las cornisas y traspilares. Podríamos decir que se trata de una obra de tipo modular (Fig.108), o sea que en el montaje se van ensamblando las piezas unas a otras, anclándose al muro, asegurando cada módulo al anterior de tal forma que todos los elementos están interrelacionados pudiendo transmitir movimientos y desplazamientos. Columnas, balaustres, cajas y entablamentos están formados por una serie de tablones de madera encolados a unión viva, en algunos casos reforzados puntualmente por entelados, colas de milano o lazos⁶³⁵. En el análisis de las maderas constituyentes de esta obra se han identificado a simple vista dos tipos: conífera (pino) para relieves y esculturas,

inscribe también en el siguiente espacio, que se configura como una coronación de linternas abalaustradas o templetes.

⁶³⁵ Archivo del IPHE, Retablo de Santa María de Carmona: Exp. BM 427/1. *Informe técnico o memoria de la restauración del retablo mayor de Santa María de Carmona*. Artelan restauración SL. 2010. En Carmona y Lucena por ejemplo hemos visto frecuentemente estos lazos o *colas de milano* uniendo tableros.



Fig.108: Detalle de acoplamiento de estructuras y piezas en el retablo de Carmona.

y roble para la “mazonería”. El pino es de mas fácil tallado que el roble, por ello resulta más habitual en retablos de la época esta combinación. Una excepción es la talla de niños tenantes y otros elementos decorativos del remate que son de roble, ejecutados por Vázquez, quien culmina la mazonería y empieza la imaginería. También en Lucena encontramos esta combinación de conífera y roble, lo que corresponde con los datos documentales y en concordancia con los análisis biológicos realizados⁶³⁶. El roble se utilizó principalmente en la arquitectura, no obstante se encuentran también algunas esculturas y relieves de roble, así como el pino se empleó en esculturas y en algunos elementos estructurales. No se ha localizado el cedro de Indias que se comentaba en el contrato, bien fuera porque no se dispusiera de él en el momento de la ejecución o porque sencillamente se decidiera no utilizarlo⁶³⁷.

De la documentación se han extraído datos de especial interés relativos a las maderas empleadas. Por ejemplo, en la labor del retablo de Lucena, Vázquez aceptaba: *toda la cual dicha ymagineria me obligo de hazer e acabar y entregar a la dicha fabrica y a su mayordomo en su nombre en esta ciudad de sevilla de buena obra y madera de pino de sigura o cedro de yndias si en esta ciudad lo oviere en esta manera*⁶³⁸. El volumen de madera empleado en este retablo fue de 20 pinos en la imaginería, 275 bornes y 24 pinos en

⁶³⁶La identificación de las muestras de madera se efectuó en el centro de investigación Forestal del INIA.se extrajeron 15 muestras de distintas partes del retablo.

⁶³⁷ CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, Ana, GÓMEZ ESPINOSA, Teresa y GOMEZ GONZALEZ, Marisa: “Retablo mayor...*op.cit.* pág.157.

⁶³⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág.108

la arquitectura. El valor de un pino en Sevilla era de 7 ducados, el de un borne 1 ducado. El precio total fue de 583 ducados⁶³⁹.

La estructura posterior del retablo de Lucena es un sistema ortogonal que mantiene la misma división de calles y cuerpos de la arquitectura. En el retablo de Carmona, Medina-Sidonia y otros retablos los maderos de esta estructura están empotrados en mechinales y recibidos con mortero y/o yeso y cuñas de madera. Sobre ellos descansan vigas horizontales de madera que sirven de apoyo a las escenas. El uso de elementos de forja queda reducido a funciones de atirantado del armazón y de los remates que coronan la obra, evitando el vencimiento de la misma hacia delante, al tiempo que sirven de soporte a las cajas con las escenas. En Medina es complicado estudiar en detalle la parte trasera del retablo, debido al difícil y angosto espacio que hay. Dispone de anclajes, actuando como tirantes del muro al retablo, y son vigas cuadrangulares; la estructura básica del retablo está compuesta a base de vigas de 10 a 15 cm. de anchura que correspondían con los cuerpos del retablo, dispuestas horizontalmente.



Fig.109: Detalle del sistema de llaves con pasadores. Trasera en el retablo de Medina-Sidonia.

La unión de unas maderas a otras se hace en muchos casos a través de cuñas de madera insertas en aberturas y que “cosen” un palo a otro (sistema de llaves con pasadores) (Fig.109), de forma que las piezas sean susceptibles de desmontar, sobre todo para la policromía y el dorado del retablo. También hay uniones de tipo machihembrado o cajeados de *cola de milano*⁶⁴⁰.

⁶³⁹ Cantidad que si se pasa a maravedíes diarios, arroja una suma de 199 durante el supuesto trienio que debían durar las obras en PALOMERO PARAMO, Jesús: *El retablo sevillano. ...op.cit.* pág.82

⁶⁴⁰ PORRES BENAVIDES, Jesús y DOMÍNGUEZ GÓMEZ, Benjamín: “Retablo de Santa María de Medina Sidonia” en *La conservación de retablos catalogación, restauración y difusión*: Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto. 2007. Pág.531-554

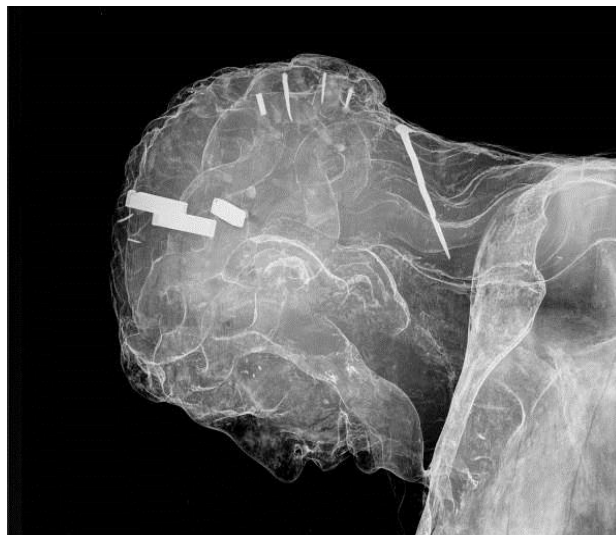
En Carmona los paneles de los relieves miden 180 x 100 cm aprox., y están constituidos por varios tablones (entre 3 y 6) encolados a unión viva, reforzados con lazos, espigas y/o clavos. Los tablones se disponen normalmente con la veta en sentido vertical salvo algunos relieves, como son los de la *Anunciación* y de la *Visitación*, en que encontramos tablas en sentido transversal⁶⁴¹; en las zonas perimetrales tienen un pequeño rebaje para encajar en la caja de la hornacina, también en Lucena y Medina. En el reverso de algunos tableros se han encontrado travesaños o barrotes de refuerzo colocados con clavos de forja⁶⁴². El uso de piezas metálicas es constante, aunque puntual, por ejemplo, en San Mateo de Lucena, los apóstoles tienen unos ganchos en la espalda para anclarlos a las pilastras (Fig.110) y los relieves de Carmona van fijados a la caja con clavos de forja en los laterales de los paneles (Fig.113).. En esa línea es interesante destacar que, en algunas obras de Gaspar del Águila, discípulo de Vázquez, se constata el uso de pernos de hierro en obras procesionales⁶⁴³.

Para reducir la absorción de humedad y evitar la separación entre paneles, las tablas presentan las juntas aseguradas mediante enlazados o entelados adheridos con cola, lo que se ha comprobado en los tres retablos, Lucena, Carmona y Medina (Fig.112).

⁶⁴¹ Archivo del IPHE, Retablo de Santa María de Carmona: Exp. BM 427/1. Informe técnico o memoria de la restauración del retablo mayor de Santa María de Carmona. Artelan restauración SL. 2010.

⁶⁴² CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, Ana, GÓMEZ ESPINOSA, Teresa y GOMEZ GONZALEZ, Marisa: "Retablo mayor...*op.cit.*pág.157.

⁶⁴³ Así en el San Miguel que realiza para la cofradía del mismo título en Sevilla, las alas, eran desmontables, quizás para mejor desplazar a esta o para la salida procesional " *ha de tener sus alas que encagen en los hombros con unos pernos de hierro que se puedan quitar y poner*" o en una imagen vestidera de la Virgen para san Marcos de Sevilla se describe " *Las dhas ymagenes an de ser afixadas en un tablón cada una con su tornillo de hierro de manera que se puedan quitar y poner para el vestir y desnudar y para que mejor se puedan llevar en procesión*" en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: "Desde Jerónimo... *op. cit.* pág.23.



Figs.110 a 113: Perfil de la imagen de *San Pedro*. Retablo de San Mateo (Córdoba). Archivo IPCE. Radiografía. Perfil de la imagen del *Cristo del Amor*. Viso del Alcor (Sevilla). Fot.Enrique Gutiérrez Carrasquilla.
Detalle del enlizado en figura del retablo de Medina Sidonia (Cádiz).
Detalle de clavos de hierro en las uniones de los paneles. Retablo de Santa María de Carmona. Archivo IPCE.

En el retablo de Carmona los grupos escultóricos de la calle central *Nacimiento de Cristo*, *Virgen con el Niño*, el grupo de *la Asunción de la Virgen*, *la Coronación* y por supuesto *el Calvario*, integran esculturas exentas de bulto redondo mezcladas con al relieve, como también ocurre en Medina, en donde las escenas se conforman por figuras de bulto, figuras de chuleta, bustos y bajorrelieves⁶⁴⁴. En Carmona están realizadas

⁶⁴⁴ Se han podido estudiar y mover diferentes esculturas, especialmente del primer y segundo cuerpo, se ha comprobado que en su mayoría son de chuleta, es decir que solamente tienen trabajada la cara de frente al espectador, ahuecadas con gubias de boca ancha, azadas o formones, aunque también las hay de bulto redondo, que están generalmente en primeros planos o incluso de bajo relieve, pegadas al fondo de las cajas.

con varias piezas de madera unidas al hilo, encoladas y algunas veces unidas con clavos o con espigas de madera en piezas con menor superficie de agarre. En Carmona, salvo las historias de la calle central, las restantes son de medio relieve. En Lucena son de medio relieve⁶⁴⁵ con algunas figuras de bulto redondo (o casi) que se adosan al relieve⁶⁴⁶.

En Carmona, las cabezas y manos de las imágenes están talladas en el mismo bloque por lo general, aunque hay algunas excepciones como las figuras de la virgen y san jose del relieve de la *Adoracion de los pastores*⁶⁴⁷ (Fig.114). En cambio en Medina, las manos de algunos personajes van aparte y unidas mediante espigas circulares. En algunas de estas esculturas se realiza el ahuecado posterior dejando las huellas de la azuela y gubias de cañón utilizadas para debastar (Fig.116). En Lucena, las esculturas de bulto muestran numerosas uniones en su composición, utilizándose para asegurar algunas piezas espigas de madera. Las piezas van encoladas y enlenzadas, con lienzos de diferente grosor. Algunas imágenes del ático fueron talladas sin ahuecar en bloques con un fuerte torcimiento de las fibras de madera, como el san Juan del Calvario, que fue tallada en un solo bloque de madera con la fibra revirada (Fig.117), la Virgen o Ezequiel (éste de Jerónimo Hernández), añadiendo diversas piezas superpuestas en el frente para conseguir el volumen deseado. Las de la calle central también son macizas. Otras figuras del retablo están ahuecadas como la imagen titular. Del primer cuerpo sobre ménsulas, solo dos aparecen ahuecadas, Santiago y San Andrés.



Figs.114 y 115: *Virgen del nacimiento* del retablo de Santa Maria de Carmona. Reverso de la dolorosa de la colegiata de Torrelaguna (Madrid). Archivo IPCE.

⁶⁴⁵ Quizás por eso tenemos la aclaración y *mas catorze tableros de ystorias de mas que medio rrelieve como están escriptas en la traca del retablo*” (oficio9) en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág. 109.

⁶⁴⁶ Archivo del IPHE, Retablo de San Mateo de Lucena: BM 390/1 – BM 54/3.

⁶⁴⁷ Parece que las manos de la Virgen, no son las originales o al menos le falta alguna pieza (fig.114).



Figs.116 y 117: Reverso de imagen en el retablo de Santa Maria la Mayor de Medina Sidonia.
San Juan del ático del retablo de San Mateo de Lucena (Córdoba).

El retablo del Dulce Nombre⁶⁴⁸ de Jesús (capilla de Vera-Cruz) es del tipo tabernáculo (fig.), de una sola calle y un solo cuerpo con una especie de ático bajo el arco de medio punto que lo cobija, y al ser un retablo lateral es de dimensiones más reducidas⁶⁴⁹. El montaje de la obra se soluciona por piezas previamente ensambladas, trabajadas y decoradas que han ido posteriormente montándose en base a la estructura arquitectónica. Las piezas incluidas en las reformas posteriores han seguido el mismo sistema de elaboración. Para la unión de piezas se ha utilizado un sistema de ensambles reforzado con clavos de hierro en las juntas.

La obra está construida en base a un ensamblaje de maderas de borne según el contrato, pero realmente es de la madera denominada “cedrella”, de apariencia oscura y blanda para trabajar, que se asemeja al cedro, pero que constitutivamente es de la familia de las angiospermas⁶⁵⁰.

El retablo, tal y como estaba constituido hasta la restauración, tenía cinco grupos de piezas de diferentes facturas, estilos, épocas y construcción. El conjunto de piezas denominadas “originales” serían el ático, cornisa y friso, columnas y zonas traseras de las

⁶⁴⁸ En el mes de diciembre de 2006 se redactó el proyecto de intervención. La intervención comenzó en mayo de 2007 y finalizó en el mes de diciembre.

⁶⁴⁹ El retablo mide 4'5 m de altura x 2 de ancho aprox. en 1571 Vázquez se compromete con Alonso de Barrionuevo un retablo para el convento del Dulce Nombre de Jesús (vulgo de “recogidas”).

⁶⁵⁰ PORRES BENAVIDES, Jesús Ángel y DOMINGUEZ GOMEZ, Benjamín: Proceso evolutivo....*op.cit.* pág. 208.

columnas. A este grupo hay que añadir el marco, techo y laterales del camarín o cuerpo central que permanecía semioculto (Fig.118).



Fig.118: Reverso del cuerpo central del retablo de Vera Cruz con las adiciones posteriores.

Lo interesante de esta intervención ha sido, por un lado, los descubrimientos que se han realizado facilitando la historia material de la pieza y su catalogación y por otro el poder estudiar y conformar el aspecto de la obra tal y como lo concibiera el autor, si no totalmente, al menos en su mayor parte.

Cuando se comenzó el desmontaje del retablo se descubrió que alguna de las piezas que daban forma al camarín construido en el s. XIX (Fig.119), eran piezas originales pertenecientes al fondo del retablo, originales y que se conservaban los laterales y el techo del camarín en perfecto estado de conservación, aún mejor que el resto de la obra.



Fig.119: Tablero central del retablo de Vera Cruz que estaba en diferentes piezas de la estructura posterior.

Igualmente, las posiciones de las cajas de ensamblaje de las diferentes piezas permitieron elaborar un alzado y perfil de la obra, más acorde con los cánones establecidos en el Renacimiento, especialmente en la moldura que circunda el friso en la parte superior rematándolo, que se ha recuperado. Fundamental ha sido la recuperación del fondo del

camarín, ya que algunas de las piezas que estaban repintadas han sido ensambladas y montadas de nuevo tal y como se diseñaron en su día⁶⁵¹. Los ensambles con colas de milano y los agujeros de los clavos de forja nos confirmaron, tabla a tabla, su disposición y distribución original.



Fig.120: Entablamento del retablo de Vera cruz, durante la intervencion.

4.2.3. TÉCNICA UTILIZADA EN LAS IMÁGENES EN MADERA EN VÁZQUEZ

La labor escultórica en madera va muy unida a los retablos y casi en su mayoría va alojada en éstos. Como recoge la literatura artística del XVI y XVII, se analizaron aspectos formales y compositivos de la imaginería y de las modalidades de talla agrupándolas bajo los términos de figura e historias. Según Carducho, *el cuerpo humano se dice figura y cuando son muchas juntas, se dize historia; y la figura que tiene buena simetría, bien terciada, con buena proporción, de ocho o nueve cabezas, o rostros, es suelta gallarda, graciosa, bien perfilada etc.* La terminología utilizada en las fuentes documentales de la época para referirse a las esculturas exentas era diversa: *figuras de bulto, bulto entero, figuras redondas, escultura entera etc.*⁶⁵². También, como comenta Palomino, existía otra modalidad, *el historiado*, en el que la figura *de bulto* se aderezaba con decoraciones pictóricas o en relieve en el fondo.

El relieve se adecuó para las *historias* que iban en los *quadros*. Palomino, por ejemplo hablando de las historias, decía que éstas eran las que excedían dos personajes, aunque lo importante era la acción y organización entre éstas, pues quizás dos figuras no

⁶⁵¹ *Ídem.* pág. 213.

⁶⁵² CANTO MARTÍNEZ, Olga: *Recursos plásticos....op.cit.* pág. 88

respondían a una *historia* si su presentación era independiente. El problema de los relieves era el de la perspectiva y cada historia iba acompañada de un *atrezzo* de aspecto realista o simbólico. Algunos supuestos incluían *los lexos o manchados*, que acompañaban a los protagonistas y reproducían elementos como arquitecturas fingidas, paisajes e incluso pequeñas escenas secundarias.

Entre la labor escultórica de Vázquez, aparte de los retablos, destacan también imágenes individuales aunque no sabemos si en su concepción originaria formaban parte de algún conjunto o iban insertas en algún retablo de Cristo, de la Virgen y de santos.

En su etapa andaluza, estas imágenes se encuentran principalmente en la provincia de Sevilla, Cádiz y Huelva. Algunas de ellas están documentadas y otras atribuidas y desgraciadamente muchas de ellas se perdieron en los incidentes de la II República y la Guerra Civil española. Las figuras de bulto redondo correspondían a imágenes independientes concebidas para ser vistas desde todos los ángulos posibles o frontalmente y equivalían a las *estatuas*, como decía Pomponio Gaurico.

Los tipos de madera más usadas en la imaginería andaluza durante la Edad Moderna son el borne y el pino Flandes, cedro de la Habana (esta denominación incluiría varias maderas de cedro, caoba y caobillas y a veces se conocía como *madera de Indias*), castaño, tejo, nogal, álamo y ciprés.

Es interesante la apreciación que hace el profesor Gañan⁶⁵³ acerca de los troncos que eran enviados “río abajo” como los de Segura que tenían mejores resultados, pues al estar “lavados” de muchos azúcares, resinas y otras sustancias tenían menos probabilidades de ser atacados por xilófagos; por tanto, tuvieron que existir grandes secaderos de madera, seguramente junto al río Guadalquivir y también aserraderos donde se despiezarían dichos troncos.

En imágenes exentas o relieves, sin duda, el pino es la más utilizada, tanto la Virgen como el grupo de la Dolorosa y el San Juan del retablo de Almonacid⁶⁵⁴, aunque también se utilizan otras maderas como cedro -San Pablo de Écija-, y nogal, figuras de dos profetas que se le atribuyen en el Instituto Valencia de Don Juan. En relación con las historias que hace para la catedral conocemos que en 1562 le entregaron a Bautista Vázquez maderas de ciprés para las historias de *la creación del hombre y el pecado original*⁶⁵⁵.

⁶⁵³ GAÑAN MEDINA, Constantino: *Técnicas...* op. cit. pág.41.

⁶⁵⁴ Archivo del IPHE, Exp. Iglesia parroquial de Torrelaguna: BM 157/21

⁶⁵⁵ ARQUILLO TORRES, Francisco: "La restauración del retablo" en *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*. Estudio e investigación realizados con motivo de su restauración. Monte de Piedad y Caja de Ahorro de Sevilla, Sevilla, 1981

A través de las clausulas estudiadas de los conciertos de obra escultórica de artistas coetáneos⁶⁵⁶ de Vázquez llegamos a la conclusión de que la madera que más se utiliza es el pino. Éste a veces recibe la denominación de *Segura*, pero hemos observado que para imágenes singulares se utiliza el cedro. Puntualmente se observan otras maderas, como el borne, el ciprés o la caoba.

Por último comentar que Bautista Vázquez también realiza esculturas procesionales e incluso sus andas. Algunas de estas imágenes serían de vestir (o sea solo anatomizadas las partes vistas) como la que realiza para el santuario de Consolación, en donde se comenta que tenía que ser una *Ymagen de la Birgen en pie y las manos puestas con el cabello tendido y una vestidura que parezca belo*⁶⁵⁷, otras en cambio, como el San Pablo que realiza para Écija de bulto redondo.

Por lo que respecta a los escultores coetáneos, sorprende la figura de Gaspar del Águila, que a tenor de la documentación, se dedicó a este tipo de imágenes. Así⁶⁵⁸, en 1578 concierta *Una ymagen de nuestra señora que sirva para vestida para la cofradía de la soledad que en la Yglesia de Santiago de dicha billa (Niebla) esta ynstituyda* imagen que tenía la particularidad de tener *dos cabezas la una para de tristeza y la otra a de ser de alegría de tal manera que se puedan quitar e poner en la dha ymagen*⁶⁵⁹. También en 1593 concierta una imagen para Cumbres Bajas o *Cumbres de abajo*, otra denominación tradicional del pueblo onubense de Cumbres de San Bartolomé, una imagen de la Virgen con “su hijo” y debía de ser *gueca porque sea portátil para traer en procesión*⁶⁶⁰ al igual que otra que realiza para Lepe.

Con estos y otros ejemplos queda claro cómo el auge de las imágenes procesionales, tiene su origen en este momento y la concepción de imágenes de vestir o de candelero es anterior al periodo barroco⁶⁶¹.

Para este apartado se han estudiado el San Pablo de Écija, obra de Vázquez en compañía de Gaspar del Águila de 1575; el Cristo de Burgos, una imagen documentada de

⁶⁵⁶ Miguel Adán, Gaspar del Águila, Jerónimo Hernandez, Diego de Velasco o Bautista Vázquez *junior*.

⁶⁵⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág. 91.

⁶⁵⁸ Aparte de las ya comentadas del san Miguel y la Virgen para la iglesia de San Marcos en Sevilla o la Virgen de la Soledad, para Marchena.

⁶⁵⁹ En LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Martínez Montañés hasta ...*op.cit.* Pág. 16.

⁶⁶⁰ *Idem.* Pág 18.

⁶⁶¹ Históricamente se ha querido ver el inicio de las imágenes de vestir, especialmente las dolorosas en el encargo que realizó la reina Isabel de Valois, esposa de Felipe II al escultor Gaspar Becerra de una imagen de la Virgen de la Soledad. *¿Cómo la vestiremos?* se preguntaron y la condesa de Ureña, camarera mayor de la reina replicó: *misterio es éste que dice de soledad y viudez... pues, sea negro su hábito, Padre Valbuena, como mis propias sayas y tocas de solitaria viuda...* y le regaló a la imagen “rico manto negro” y la vistió con sus propias ropas.

1573, y el Cristo del Amor, una obra que se le atribuye y que pudiera ser el antiguo del convento de Regina de Sevilla⁶⁶². Se han intervenido recientemente y contamos con documentación de tipo analítico, como radiografías, TAC, estudios biológicos de caracterización de materiales así como gráficos que explican procesos constructivos y patologías.

Las restauraciones se han efectuado en el IAPH, el San Pablo y el Cristo de Burgos por el autor de este trabajo y Enrique Gutiérrez Carrasquilla respectivamente, quien también intervino el Cristo del Amor en su taller. Del mismo modo se ha consultado el archivo del IPCE, en relación a piezas atribuidas recientemente a Vázquez como el grupo escultórico del Calvario de Torrelaguna, donde también se encuentra la Virgen de la Paz.

El San Pablo de Écija (Sevilla) es una talla de madera polícroma⁶⁶³ de bulto redondo, asentada de forma fija sobre una peana⁶⁶⁴. En el contrato se especificaban las condiciones en que tenía que ser realizada dicha imagen: *Se a de hazer la figura del santo apóstol de madera de cedro que sea gueca por de dentro labrado en rredondo e con su montante de fiero*⁶⁶⁵ e incluso se recogen los ángeles y el paso donde procesionaba. Los análisis realizados en la imagen durante su restauración así nos lo han confirmado, pues tanto las tomas radiográficas como su estudio organoléptico nos dan una imagen “ahuecada” en su interior, desde su busto hasta el final de la túnica, también de los análisis biológicos y la comparación con otros catálogos lígneos se deduce que se trata del género cedrela de la familia meliácea⁶⁶⁶. Su estado estructural es bueno debido a la excelente elaboración material de la obra, comprobable por ejemplo en el ahuecado tan preciso de la misma.

Por el recorrido exterior de las fisuras regulares y por el estudio de las radiografías realizadas durante la intervención se constató que las piezas están dispuestas en disposición longitudinal. Se trata de una adición de al menos tres piezas o tablones de madera con ensambles de piezas pequeñas en su mayoría a unión viva, técnica de talla con adición de algunas piezas de mediano o pequeño tamaño.

⁶⁶² Sabemos que en dicho monasterio había trabajado Gaspar Núñez Delgado y Juan Bautista Vázquez en un retablo en colaboración con Andrés de Ocampo en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* Pág. 55

⁶⁶³ Medidas: 1,47 cm de alto por 57,0 cm de ancho y 57,0 cm de profundidad.

⁶⁶⁴ PORRES BENAVIDES, Jesús y GARCÍA ROSELL, Carmen: “La revisión documental en el estudio histórico- artístico: la nueva atribución del patrón de Écija”. En *revista PH*. IAPH. Nº. 76. Noviembre 2010. Pág. 140.

⁶⁶⁵ *Idem* Pág. 143.

⁶⁶⁶ MENGUIANO, Víctor y SAMEÑO, Marta: Identificación de madera. San Pablo Apóstol. Agosto de 2009. Departamento de análisis IAPH. fondo Archivo IAPH. Inédito.

Se han utilizado clavos de forja para unir las fisuras que presentaba la imagen, sobretodo una que recorre oblicuamente la imagen, desde su hombro izquierdo hasta la parte inferior derecha. En concreto han aparecido unos diez en toda la talla, algunos de los cuales son perceptibles al exterior, en el pecho, en la parte inferior de la túnica, dos más en la manga del brazo izquierdo y dos en la espalda. Por la visión radiográfica conocemos que la mano que sujeta la espada y que sobresale al frente es una pieza aparte y tiene una espiga gruesa que la une al brazo; Asimismo tiene otros dos clavos de factura antigua que la aseguran.

El de Burgos de la iglesia de San Pedro (Sevilla) es una escultura en madera policromada, concebida en un origen como imagen con faldellín textil, cabellera y barba de pelo natural. Tiene un pequeño sudario tallado, al que se añadió en la restauración decimonónica uno de pasta y telas encoladas que cubre el original, realizándose del mismo material la cabellera y la barba. Es interesante constatar como en el contrato el propio Vázquez se comprometía a labrarlo de su mano, *ecepto los barnices y pintura que tengo de dar a fazer de mi costa y misión a uno de dos oficiales que son el uno çamora y el otro arfian*⁶⁶⁷.

En los estudios previos practicados en el IAPH antes de la intervención de la obra, se extrajeron muestras de la madera constitutiva del soporte, identificándose como:

Muestra 1: espiga del brazo izquierdo: *Pinus sylvestris* L.

Muestra 2: Hombro izquierdo: *Pinus* sp.

Como relata el informe, presenta dos tipos de soporte, uno principal sobre el que ésta tallada la imagen, madera de pino y otro para las piezas añadidas en la modificación sufrida en el siglo XIX, a base de telas encoladas, estopa y pasta de papel. Según dicho informe, el soporte principal lo constituye un solo bloque de madera de pino, a excepción de ambos brazos que son piezas independientes, cosa habitual y lógica en los crucificados pues tienen una disposición más horizontal que vertical. Presenta algunas piezas pequeñas, por ejemplo las espigas cuadradas que unen los brazos con el tronco. Está unido a la cruz, que no es la original, por tres clavos, presentando un cuarto punto de apoyo consistente en un gran tornillo de rosca madera en la parte trasera del sudario.

El estudio radiográfico practicado ha permitido poner en evidencia los siguientes datos en cuanto a su técnica primigenia:

⁶⁶⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág.140.

1. Se ha introducido un clavo de forja de dimensión superior a 10 cm. en la base del cráneo, posiblemente original.

2. Los ensambles de ambos hombros están realizados mediante espigas que parten directamente del brazo. No se observa una caja de ahuecamiento en la zona del pecho, por lo que parece que es macizo⁶⁶⁸.

3. La caja del brazo izquierdo presenta una holgura considerable, mientras que en el derecho encaja casi justa. También es apreciable una pequeña pieza colocada a contrabeta (fibra de la madera insertada en sentido horizontal) situada en la parte posterior del brazo), al igual que una pequeña grieta que discurre horizontalmente en el pectoral izquierdo.

El Cristo de la Salud de la iglesia de San Eustaquio de Sanlúcar la Mayor (Sevilla) fue restaurado por Víctor Manuel Pérez Asencio y María Luisa Céniz Gómez entre 2001 y 2002. Según el informe que nos han proporcionado los restauradores, la imagen está tallada en falso cedro (*Cedrela odorata*), los brazos y parte del paño de pureza son de pino y la cruz es de madera de ciprés. La cabeza era una pieza aparte como los brazos, que se despegaron durante la intervención y fueron adheridos nuevamente. La colocación de espigas se llevó a cabo, no sólo en los ensambles abiertos, sino en todos aquellos que presentaban una leve apertura o algún tipo de alteración. Estas operaciones fueron culminadas con el sellado definitivo de los ensambles y grietas con resina epoxídica. Asimismo fueron resanadas las zonas en las que la madera presentaba pudrición parda.

La imagen del Cristo del Amor del Viso del Alcor (Sevilla) fue restaurada en el año 2002 por Enrique Gutiérrez Carrasquilla, haciéndole un estudio previo analítico con Tac (tomografía axial computerizada) radiografías y estudio organoléptico. En esta restauración se comprobaron las patologías que la imagen tenía y se procedió al desmontaje de los brazos y de la tapa posterior de la espalda para su posterior consolidación.

La madera en que está realizado es pino. Por las radiografías se comprobó la caja que tenía en la espalda, realizada ahuecando el interior de la cavidad torácica por el reverso,

⁶⁶⁸ Es interesante observar las cláusulas expuestas en el contrato del cristo *Y que si las dhas ymagenes para mas seguridad de que no abran fueren menester huecarlas por de dentro lo faga a mi propia costa yo el dho baptista vazques y si en algún tiempo se abrieren algunas de las dhas imágenes en algunas partes e la madera abierta fizieren vileza alguna yo baptista Vázquez sea obligado a las aderezar en la manera que de antes estauan luego que por el dho ldo castañeda fuere para ello rrequerido e avisado simplemente judicial o extrajudicialmente sin que por ello pueda pedir ni demandar marauedies ni precio alguno sino que a mi propia costa lo haya de fazer y aderecar* en LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág. 104. Con lo que curiosamente no habría tenido en cuenta esta consideración pero también es verdad que el soporte se ha mostrado de una manera correcta en estos más de cuatro siglos y no ha tenido especiales problemas de fendas o aperturas.

cerrada con tapa. Los brazos estaban unidos al tronco mediante unas espigas cuadrangulares, que debieron de ser rehechas en la última restauración, lo cual es interesante porque también el Cristo de Burgos las presentaba. Por las radiografías pudimos observar algunos elementos metálicos en la obra, como clavos de forja, como el que tiene en la parte posterior del cuello, parecido al Cristo de Burgos.

Según la información que suministrada por el propio restaurador, podemos decir que estructuralmente está realizado por una pieza o embón grande que va desde los pies hasta el cuello, otra con la que construye el volumen de la cabeza, dos para los brazos, una trasera que incluye parte de la espalda y caderas, otra más pequeña que serviría de tapa a la cavidad de la espalda, otra en las nalgas, una pequeña en el talón del pie izquierdo y por último dos piezas en la configuración de las piernas a la altura de las rodillas; en total una pieza grande para el volumen general, otras dos más pequeñas unidas a contrabeta y otras seis de menor tamaño para configurar el resto del volumen.

4.2.4. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA OBRA EN MÁRMOL EN VÁZQUEZ

Su primera obra atribuida en este material, la Piedad de la capilla de los Dávila⁶⁶⁹, es de una gran calidad, y de los pocos trabajos que se conservan en su Ávila natal.

De hacia 1555 sería la primera obra que se puede fundamentar con seguridad, el mausoleo de Frei Fernando, claustral de Calatrava realizado para los dominicos de Almagro y actualmente en el Museo Arqueológico Nacional. Esta obra ha sido estudiada por el profesor Herrera Maldonado quien la ha identificado con la que contratara Vázquez para Almagro y que fue desmontada de su lugar de origen tras la desamortización. Realizada en alabastro tendría que haber sido realizado en dos piezas, según la documentación, aunque son tres piezas, la central mayor que las otras dos.

La obra, aunque algo deteriorada por los cambios de emplazamiento, conserva una gran calidad en donde se pueden observar la variedad del tratamiento de texturas en la obra, diferenciando las zonas que imitan textiles y las zonas anatomizadas. El alabastro tiene una coloración marfileña –beige claro que se adecua casi miméticamente a zonas como el rostro o las manos. La barba y el pelo están organizados en suaves rizos con incisiones de taladros lineales que le ayudan a marcarlos, muy realistas, así como en las manos, de fuertes y largos dedos, en donde se acentúan los nudillos. El manto, trabajado en pliegues rectilíneos, se recoge a los pies, dejando ver las piernas con calzas, medias y chapines.

⁶⁶⁹ La escultura se encuentra en la capilla de Nuestra Señora de la Blanca, y según se lee en la inscripción fue fundada por don Rodrigo de Ávila muerto en 1559.

Unos tres años posterior es el grupo en mármol de Carrara de la Virgen con las Doncellas y el cardenal Silíceo para el colegio de Doncellas Nobles, que el prelado fundó en la ciudad imperial. También son conocidas sus labores en la catedral primada, donde se le atribuirán otras como el sepulcro de don Alonso de Rojas.

A partir de su llegada a Sevilla, Vázquez comenzará a realizar obras pétreas en dicha ciudad y a los pocos años realizara una obra cumbre: el sepulcro del canónigo sevillano Antonio del Corro, destinado a la iglesia de la Virgen de los Ángeles de San Vicente de la Barquera (Santander), donde tenía una capilla su familia. Es una obra espectacular que está en consonancia con obras italianas anteriores e incluso con algunas que llegan a España, como los sepulcros de Luis de Torres, arzobispo de Monreal y de su sobrino para la catedral de Málaga.

Un año después, en 1565, hay anotados unos pagos por una portada y tabernáculo de la catedral de Sevilla. Hacia 1570 realiza el sepulcro del sobrino del cardenal Silíceo, don Francisco Martínez Silíceo para la iglesia de Villagarcía en Badajoz. Un año después hay registrados unos pagos por el humilladero de la Cruz del Campo y unos años mas adelante, documentados entre 1563-64, hay que situar los relieves de las virtudes (Fe, Esperanza y Caridad) ubicados en la fachada de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas, en donde tiene bastante sentido su colaboración, pues en ella interviene Hernán Ruiz II que sabemos que colabora asiduamente con Vázquez⁶⁷⁰. En pago de su trabajo recibiría 150 ducados, los 40 luego de presente y los otros 100 a medida que fuere labrando las esculturas siempre que al dicho maestro arquitecto le pareciese. Al año siguiente se redacta un informe en el que se da por buenos los trabajos en el que comenta el resultado satisfactorio de los relieves realizados en mármol de Génova que trajo Francisco de Carona *para la historia de la puerta del hospital por el escultor bautista vazquez, puerta que se labro de jaspe de Portugal blanco y rojo*⁶⁷¹. Es de interés esta asociación entre Vázquez y Hernán Ruiz II, pues parece que el escultor intervino en la realización de otros proyectos diseñados por el arquitecto, como ya hemos comentado⁶⁷². Atribuido con mucha certeza, es el relieve de la Virgen con el Niño que está en la fachada de la iglesia de la Anunciación de Sevilla, antigua casa profesa de los jesuitas en la ciudad⁶⁷³.

⁶⁷⁰ Algunos asocian labores que diseña Ruiz pero de ejecución anónima, como la portada del convento de San Agustín de Sevilla, hoy lamentablemente desmontada y repartida en lo que fue clautro del mismo en LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO: *El arquitecto Hernán Ruiz en Sevilla*. Sevilla 1949. Pág.35.

⁶⁷¹ *Idem*. Pág.41

⁶⁷² DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio: *Hernán Ruiz II* en *Arte Hispalense*. 1975. pág. 55.

⁶⁷³ Es interesante reseñar que ya Palomero atribuyó esta portada de la iglesia de la Anunciación sevillana a Hernán Ruiz II y que habría que situarla en torno a 1569, en cuyo año fallecía en Sevilla este. PALOMERO

Por último debemos citar algunas intervenciones fuera de Sevilla como el mausoleo del Obispo Manrique para la catedral de Málaga que, aunque comenzado por Vigarny, parece que fue terminado por Vázquez, al cual se le encomendó la decoración o el proyecto de la capilla de la Encarnación, de la cual no conservamos nada, salvo el mausoleo, tras la reforma del siglo XVIII.

Del sepulcro de Antonio del Corro sabemos que el material debía ser según el contrato *de mármol de genoba* la cama o lecho donde se asentaba debía ser de una pieza y de que hubo de hacerse conforme a un *modelo de barro que dello se hizo*. En dicha obra Vázquez se comprometía a *fazer desde luego e de no alcar la mano della hasta la auer acabado conforme a la buena obra e a vista e parecer de maestros y oficiales que dello sepan*⁶⁷⁴. Otras partes no tendrían que ser de mármol genovés como *la vasa y la cornisa que guarnece la cama sea de mármol de filabres porque sean de una pieza o sea de mármol de la sierra de Filabres en Almería*. El de Francisco Martínez Siliceo, es un mármol traslucido alabastrino que no parece el de Génova que se ajustaba en el contrato⁶⁷⁵.

Hacia 1565 contrata la portada y el tabernáculo del sagrario de la catedral de Sevilla junto a Francisco de Carona⁶⁷⁶, marmolero entallador, con los canónigos Antonio del Corro y Antonio del Corral⁶⁷⁷ obligandose a hacer *la portada e tabernáculo del sagrario de la santa Iglesia de esta zibdad de seuilla*⁶⁷⁸. Estructuralmente debería de ser *un tabernáculo en circulo altera pertelonge con columnas esentas con la entrada de la puerta y gradas con sus pedestrales* una obra sin duda muy cuidada por el sitio y función a la que se destinaria como describe el mismo documento *que el efecto y grandeza propia an de llevar*. Su extenso contrato aporta curiosos datos como el material *Ytem dicha obra an de ser labrada del dicho marmol blanco como arriba esta referido ajustado*⁶⁷⁹, y una serie de recomendaciones de gran interés para el estudio técnico y que no se describen con tanta minuciosidad en las obras líneas. Esta obra debía ceñirse, como otras, a un boceto previo del extenso contrato,

PÁRAMO, Jesús: “Hernán Ruiz II y las portadas de la iglesia de la casa profesa jesuita de Sevilla”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, 1982, no 48, p. 374-376.

⁶⁷⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Jerónimo... *op. cit.* pág. 90.

⁶⁷⁵ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez....op. cit.* Pág. 65.

⁶⁷⁶ Sabemos que este trio intervienen juntos, o al menos se les cita en otras obras como en el convento de Santo Domingo de Sanlúcar, donde Hernan Ruiz II contrata en 1564 unas trazas arquitectónicas junto a Francisco de Carona, al que califica de “prestigioso” y que se comprometió a residir en el lugar, saliendo por fiadores el propio arquitecto y el escultor Juan Bautista Vázquez “el Viejo” en CRUZ-ISIDORO, Fernando: “El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)” en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*. Nº. 23, 2011, págs. 79-106.

⁶⁷⁷ Otro canónigo del cabildo de la catedral sevillana que era además mayordomo de la fábrica de la iglesia.

⁶⁷⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Arte y artistas del renacimiento en Sevilla” en *Documentos para la historia del arte en Sevilla*. Vol.VI. Sevilla 1933.págs. 69-73

⁶⁷⁹ *Idem.* págs. 69-73

con sus disminuciones y contarturas según la proporción que en la dicha muestra parece⁶⁸⁰. Se especifica que el mármol y jaspe⁶⁸¹ deberían estar en condiciones óptimas *sin que parezca en el después de labrado corte ni picadura alguna sanblado y ajustado por las partes donde el dicho maestro mayor dixere y señalare*, observandose que Hernán Ruiz no solo se encargaría del diseño sino que también dirigiría el montaje de la singular obra⁶⁸² desgraciadamente desconocida.

Se pueden determinar también algunos detalles de tipo logístico como que el material lo aportaría el propio cabildo *se les ha de dar el mármol blanco y jaspe que fuere necesario para hazer la dicha obra* y también los peones y andamios hechos tiros y todos los pertrechos necesarios para asentar dicha obra⁶⁸³; y de tipo técnico, describiéndose cómo se ha de labrar bien y pulidamente toda la dicha obra molduras de cornisas y alchitrabes basas capiteles colunas pedestales molduras de cualquier genero, el tipo de acabado que sería de *pulimento resplandeciente* o detalles tan previsores como el sitio donde debería de ir los quicios o goznes⁶⁸⁴. También recoge el sitio donde se tenía que realizar, que sería en la propia catedral⁶⁸⁵, cerca claro de la vigilancia de los canónigos y el propio Hernán Ruiz, y que se pudiera corregir posibles fallos para *que se vea si en ello ay alguna cosa que enmendar añadir o quitar si cualquiera de estas cosas se pidiere*. Por último, podemos entrever en el contrato que, previo al montaje definitivo, se haría un acoplamiento provisional de las piezas que debería de supervisar el propio Hernán Ruiz II y los canónigos encargados de las obras.

Aunque no sea técnicamente talla, hemos incluido aquí las decoraciones y relieves en las llamadas dependencias capitulares. Será a partir de 1581 cuando comience a trabajar en estos relieves, una de sus obras más ambiciosas. En esta magna obra intervienen insignes

⁶⁸⁰ Parece que se hizo un diseño o maqueta que debieron de aprobar previamente y que se cita en el contrato reiteradamente y que se debía seguir fielmente salvo aquellos pequeños detalles que en esta maqueta no se podían reproducir debido al tamaño “ *ytem todas las molduras y talla imagineria y remates y otro cualquier genero de ornato que fuere necesario en la dicha obra o sin ser necesario se pidiere y mandare por los dichos señores o maestro mayor sean los maestros obligados a cumplir puesto que en la muestra no aparecen los tales ornatos porque como en cosa pequeña las molduras y talla y remates no se pueden asi manifestar con la claridad y parte de miembros*” en *Idem*. Pág. 70

⁶⁸¹ Este jaspe quizás se refiere a alabastro.

⁶⁸² Así se dice *serán obligados los dichos maestros (Vázquez y Carona) a hazerlo todo y por todo y en las partes como el maestro mayor lo señalare o tracare o debujare o pidiere sin que en esto aya contradicion ni alegar muestra ni traca ni costumbre ni condiciones* en *Idem*. Pág. 70.

⁶⁸³ En contrapartida los artífices deberían *poner maestros y herramientas y el subir y llevar y asentar la dicha obra a de ser a riesgo de los dichos maestros si acaso alguna cosa se desportillare o quebrare la vuelvan a enterar y sanear a su costa*. *Idem*. pág. 71.

⁶⁸⁴ *ytem en la puerta de dicho sagrario dexe hecho su garabato para donde se puedan asentar puertas con sus quicialeras altas y bajas*. *Idem*. pág. 72.

⁶⁸⁵ Aunque si quisieren tallar algunas piezas fuera de este lugar, los artífices deberían de correr con los gastos de transporte *si lo quisieren labrar y pulir en otra parte lo lleven y traigan a su costa*.

arquitectos y escultores, como Diego de Velasco, Marcos Cabrera etc. En primer lugar comienza a trabajar en la sala del antecabildo y posteriormente en algunos de los relieves que decoran la impresionante sala del cabildo capitular. En cuanto a la técnica que se siguió para realizar los relieves del cabildo sabemos que utilizaban grandes modelos de barro⁶⁸⁶, que protegía con arpilleras, pues aparecen entre los materiales que compraban. No sabemos si estos modelos eran a escala, pero sabemos que se sacaban moldes⁶⁸⁷, con lo cual podrían servir para hacer unos modelos a escala o a tamaño natural y hacerle un sacado de puntos mediante compases, aunque según Recio fueron realizados en mortero de cal utilizando moldes. Los relieves grandes de la Sala Capitular están conformados en seis piezas, cada una realizada en un molde correspondiente, que se unirían rellenando las llagas. Los relieves pequeños están compuestos solo por dos piezas. El mortero se vaciaría en esos moldes, que posiblemente se romperían al sacar el vaciado y por tanto no reutilizables, y una vez seco se puliría y perfeccionarían las imperfecciones⁶⁸⁸ con masilla de mortero, y se encajaría a modo de puzle con las otras piezas. Por último, se procedía a unificar todo con una lechada de cal y luego a dorar y policromar aquellas partes que lo necesitasen.

4.2.5. ESCULTURAS EN BRONCE

Recordemos que en los trabajos en bronce, Vázquez será el que realiza el modelo primigenio y luego el fundidor se encarga de realizar el molde y positivarlo en bronce u otra aleación. Aunque no sea nuestra intención profundizar en la técnica de la fundición por ser ajena a Vázquez, podemos hacer una pequeña síntesis.

Un vaciado es una escultura fabricada con un molde. Existen muchos procedimientos distintos para vaciar una escultura, partiendo de un original⁶⁸⁹ y mediante este procedimiento la escultura puede ser reproducida en aleaciones metálicas como el bronce. El método a la cera perdida es, sin duda, el más utilizado para la creación de grandes y pequeñas obras en bronce, dada su gran fiabilidad para copiar cualquier superficie y así poder conseguir la mejor copia del original.

Los principios del denominado vaciado hueco por el sistema de cera perdida no han cambiado en su esencia desde la antigüedad, pero los métodos difieren según se deseen una

⁶⁸⁶A velasco por amolar una quivia de barro para moldes tres reales en RECIO MIR, Álvaro: "*Sacrum Senatum*. ...op.cit .pág.150

⁶⁸⁷Un pago de 1577 a un latonero por una plancha vasiada con relieves para una figura de mármol del cabildo en RECIO MIR, Álvaro: "*Sacrum Senatum*. ...op.cit .pág. 272

⁶⁸⁸Oquedades o pompas en la realización del vaciado.

⁶⁸⁹El artista crea el original, lo modela en barro, escayola o cualquier otro material.

o más copias. El vaciado hueco requiere un modelo, un molde y un núcleo⁶⁹⁰. El modelo es la obra original del escultor, modelada en arcilla, yeso u otro material moldeable. El original se recubre de un material como el yeso, se hacen los contramoldes y luego se elabora un modelo provisional de cera siguiendo el diseño que ha ideado el artista. Finalmente esta obra de cera se le hace otro molde que será el que reciba la colada de la aleación elegida.

En su etapa castellana, sabemos que Vázquez realizó los modelos en madera para unos candeleros para la catedral toledana, que se fundirían en bronce por Manuel Álvarez, y que en 1555 había entregado dos modelos al cabildo⁶⁹¹.

El primer trabajo conocido en Sevilla que realizará para esta técnica será el tenebrario de la catedral hispalense, iniciado por el rejero Pedro Delgado⁶⁹² y el fundidor Bartolomé Morel en bronce en 1559, En 1562 se le pagaron las figuras de bronce del apostolado que esta coronando dicha pieza litúrgica, Aunque que algunas piezas no se hicieron en bronce, sino en madera⁶⁹³. Realizadas junto al escultor Juan Giralte. Probablemente, como indica Morales⁶⁹⁴, correspondió a Vázquez la ejecución de *los patrones con que se obieren de fundir todas las piezas de metal*. Con esta obra se empieza la feliz colaboración entre los tres artistas, Vázquez, Hernán Ruiz y Bartolomé Morel, que culminaría en la realización del Giraldillo. Con el escultor de origen veneciano Juan Marín realiza hacia 1565 el facistol del coro⁶⁹⁵ catedralicio. En esta obra se le atribuye su participación -aparte de la Virgen, la figura del crucifijo y los evangelistas que si sabe con certeza que son suyos- en el diseño de los relieves que van embutidos en las cuatro caras de la pirámide del facistol, aunque es difícil saber la labor que realizó uno y otro.

⁶⁹⁰ El núcleo es ligeramente más pequeño que la estatua terminada.

⁶⁹¹ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquez....op. cit.* Pág.39. Esta información es interesante pues sabemos hace unos años Alfredo Morales ha documentado otro trabajo para la cartuja de las Cuevas como sería la ejecución de los modelos de unos candeleros diseñados por Hernán Ruiz y fundidos en bronce por Morel, en los cuales Vázquez pudo haber participado también en los modelos.

⁶⁹² Este controvertido personaje es el que Ceán le atribuye la formación de Jerónimo Hernández. En algunos contratos aparece como fiador de Vázquez, al igual que Morel, por lo que se observa que tenía con ellos cierta relación.

⁶⁹³ Los últimos pagos con los que se concluyó el proceso constructivo se abonaron en enero de 1564 a Juan Marín “por teñir de bronce piezas de madera”.

⁶⁹⁴ MORALES, Alfredo: “Artes aplicadas e industriales en la catedral de Sevilla” en *la catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir. 1984 reedición de 1991., Pág 568

⁶⁹⁵ Este mismo escultor modela en cera los modelos para los relieves de bronce, que fundirá Morel *para que se bacien de bronce*. Había sido la persona encargada de realizar la mayoría de los moldes de fundición abonados en el transcurso de la realización del nuevo facistol donde queda patente su habilidad y maestría técnica. Trabajaba habitualmente en esculturas de barro cocido como las que realizó en los laterales y trasaltar del presbiterio de la catedral. en LAGUNA PAUL, Teresa: “Memorias sepulcrales de las “sauninas” en la catedral de Sevilla” en *Laboratorio de Arte* 12.1999. pag- 27 37.

Quizás el Giraldillo sea una de las realizaciones en bronce más espectaculares de su época en el ámbito hispánico. Una figura gigante tridimensional de bronce, diseñada para moverse y construida según las tecnologías más vanguardistas de la época.

Sobre el autor del Giraldillo tradicionalmente se venía afirmando que fue realizado en bronce por el fundidor Bartolomé Morel, siguiendo un modelo de Diego de Pesquera inspirado en unas trazas de Luis de Vargas. Descartada la colaboración de Pesquera, que en esos momentos estaba en Granada aún, los estudios más recientes se han inclinado a considerar que sería Vázquez el que realizó el modelo intermedio, antes de Morel⁶⁹⁶, que solamente se encargó de los aspectos técnicos de la fundición.

Morales recogió hace unos años la elaboración de unos candeleros por parte de Vázquez cuyo diseño lo realizaría Hernan Ruiz. Destaca la obligación de realizar unos moldes en “madera o barro o cera” a los que se debería de dar conformidad antes de proceder a la fundición⁶⁹⁷.

Posteriormente, en la década de los '70, Vázquez y Pesquera realizarían la labor escultórica de las fuentes de la Alameda sevillana que llevaban piezas de bronce que fundiría Bartolomé Morel.

En 1574 realizó la magnífica lauda sepulcral de Per Afán III Enríquez de Ribera, duque de Alcalá de los Gazules, que positivaría una vez más Bartolomé Morel en *muy buen bronce de lo que se funde en artillería*⁶⁹⁸. Haciéndose mención a la manera de como debía de realizarse: *tallado en hondo e grabado...cada cosa donde convenga de manera que los perfiles e matizes de las figura e de todo lo demás rebele mucha perfeccion ansi de artificio del dibujo como en el labrado*.

4.2.6. OTRAS TÉCNICAS: PINTURAS, DIBUJOS Y GRABADOS.

Pacheco proporcionó el dato de la existencia de una pintura de Vázquez de la Virgen de la Granada, que según él estaba en la catedral, *original y antigua, pintada en la pared en el sagrario antiguo trasladada a la que pinto a olio en tabla Juan Baptista Vasquez, insigne pintor y escultor*⁶⁹⁹ y Ceán en su *Diccionario* recuerda entre otros datos, que se le pagó en 1568 *veinte cuatro mil maravedíes por la pintura del altar de nuestra señora de la granada*,

⁶⁹⁶ Con el que ya habían realizado otras piezas.

⁶⁹⁷ MORALES, Alfredo: “Hernan Ruiz II y la cartuja de Santa María de las Cuevas”. *Laboratorio De Arte*, 5(1992) Pág. 111-129.

⁶⁹⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Desde Martínez... *op. cit.* pág. 142

⁶⁹⁹ PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura...op.cit.* pág. 100.

*que estaba en su capilla en el patio de los naranjos*⁷⁰⁰. Parece que fue sustituida por un relieve de Lucca della Robbia⁷⁰¹. También sabemos que en sus años toledanos se le encarga la decoración pictórica de la puerta del Perdón con motivo de la entrada de Felipe II en 1560 y que se le cita como pintor de imaginería al contratar unas andas para Utrera.

Palomero, en el artículo que realizó con el descubrimiento del dibujo o boceto que acompaña a las condiciones de su obra en mármol para la portada del colegio de las Doncellas de 1558, plantea sus dotes como dibujante. Sabemos también que realizó el dibujo del retrato de Mal Lara⁷⁰², con el que se hizo el conocido grabado. Igualmente, el conde de la Viñaza da una noticia acerca de una pintura perdida que sirvió a Pacheco para el retrato de Mal Lara, dibujo que ilustra la vida del célebre personaje incluida en su *Libro de Verdaderos Retratos*, conservado en el museo Lázaro Galdiano⁷⁰³.

Vázquez debió conocer en Italia las técnicas de grabadores como el Bonasone o Zuccaro. Ya en Sevilla, acepta los sugerentes encargos que realiza para Mal Lara, del cual hace un elogio en el grabado que le compone con recuerdos de las composiciones italianas. También se observan en su obra gráfica netas influencias flamencas, muy de moda en la capital hispalense, convertida en un crisol de influencias foráneas durante el XVI, en concreto de las obras de Martin de Vos, muy admirado y conocido en España, en especial por los grabados que hace para el flamenco Plantinus, que trabaja para la corona española.

Vázquez muestra una técnica bastante efectista en el grabado, jugando con el rayado y creando volúmenes o claroscuros en los cuerpos y arquitecturas, aunque sin llegar al efectismo de algunos italianos como los citados Bonasone y Zuccaro, o de los grabadores flamencos. Al mencionado Zuccaro, Vázquez copia dos composiciones en su relieve de la Asunción en la catedral de Sevilla. Las proporciones de sus gráciles figuras y las sensuales representaciones femeninas aparecen en obras de Bonasone, al que pudo conocer directamente o a través de sus representantes en España, ya que se sabe que tenía contactos

⁷⁰⁰ El abad Gordillo (Sevilla, 1561 - † Sevilla, 1644) hablando de la misma capilla, dice en su manuscrito de *Las Estaciones: había antes en lugar de la estatua de la virgen que ahora se celebra en su altar mayor, otra pintada por Juan bautista Vázquez y muy celebrada. Tenia en el brazo izquierdo a su Santísimo hijo, quien tenia en su mano un jilguero de admirable propiedad y colorido que precia vivo y la señora estaba con un vestido a lo casero y de revuelta y en la mano derecha una granada abierta que presentaba a su querido hijo* en Alonso Sánchez Gordillo *Memorial de las religiosas estaciones que frecuenta la devoción sevillana*. B-C-C. 85-5-24.

⁷⁰¹ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquezop. cit.* Pág. 25.

⁷⁰² Mencionado también como Mallara o Malara.

⁷⁰³ *Idem* .pág. 27.

en Salamanca. Estos grabados son de interés para reconocer en su obra escultórica algunos grafismos o tipologías⁷⁰⁴.

Probablemente abandonó sus labores iniciales de dibujante y grabador para pasar a utilizar estampas de otros artistas como recogio Pacheco al recordar sobre su habilidad *en labrar historias por estampas de los Zuccaro*⁷⁰⁵, y que ha podido cotejar Estella en el relieve de la Asunción de la sala Capitulare, inspirada en un grabado de Aliprando Caprioli sobre dibujo del Zuccaro en la parte inferior, mientras que la superior se basaría en otra de Zuccaro, según el dibujo que se conserva en el Museo Nacional de Estocolmo⁷⁰⁶, aunque existe una estampa de Cherubino Alberti que muestra la composición al completo y que probablemente debió ser utilizada por el escultor⁷⁰⁷.

Pietro Zani hace la alusión a Vázquez como “*Insiore a Bullino*”, una actividad que hemos conocido gracias a la investigación de Estella y Palomero y de la que, hasta hace poco, no se conocía nada en España. Un grabado de Vázquez se ha localizado en una obra de Mal Lara, su *Philosophia Vulgaris*, firmado con sus tres iniciales J.B.V. que están en una pequeña cartela de 1568. El libro está dedicado al rey Felipe II, el cual también sirve de inspiración iconográfica para las figuras e inscripciones alusivas a su justo y prudente reinado. En esta misma obra se inserta otro grabado en el que aparece una portada a modo de retablo con su mesa o base, pilastras y tímpano triangular apoyado en mensulones. En el centro está representado el escudo del conde de Gelves, que es a quien se le dedica la obra. Todo ello nos sugiere una faceta poco conocida del autor⁷⁰⁸, el conocimiento de la cultura emblemática de la época, aunque quizás bajo la guía del erudito Mal Lara.

No se conocía ningún proyecto arquitectónico suyo, salvo su dudosa intervención en la capilla del obispo Manrique en la catedral de Málaga, mencionado por Ponz, o la probable intervención en la capilla de don Rodrigo Dávila en la catedral de Ávila, en cuyas pechinas se advierten figuras de su estilo⁷⁰⁹ o la realización del túmulo fúnebre para la reina Ana en Carmona con modelo de Jerónimo Hernández.

El edículo anteriormente comentado del libro *Philosophia Vulgaris*, aunque quizás inspirado en algún grabado flamenco como el del frontispicio del *theatrum Orbis Terrarum*

⁷⁰⁴ Ídem. Pág. 29.

⁷⁰⁵ ESTELLA, Margarita: “Juan Bautista Vázquez el viejo y el Museo Lázaro” en Goya .1986.pág 125.

⁷⁰⁶ Para conocer más de sus dibujos se puede consultar la interesante obra de GERE, J.A: *Tadeo Zuccaro. His development studied in his drawings*. Glasgow.1969.

⁷⁰⁷ GARCÍA LUQUE, Manuel: “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza” en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Coord. Gila Medina, Lázaro. Imprenta comercial, Motril. Granada. 2013. Págs.179-259.

⁷⁰⁸ Ídem .pág. 28.

⁷⁰⁹ ESTELLA, Margarita: *Juan Bautista Vázquezop. cit.* pág. 28.

de Ortelius, editado por Plantinus en 1570, pone de manifiesto que sin ser especialista practicó las tres artes mayores y algunas de las artes decorativas. En estos tres grabados se ve la habilidad del artista en el dibujo y ciertas semejanzas con el grabador boloñés Giulio Bonasone, de principios del siglo XVI⁷¹⁰. También presentan estas ilustraciones de Vázquez las influencias de Parmigianino y en general las del manierismo florentino que pudo conocer directamente o a través de Berruguete.

⁷¹⁰ Grabador de algunos como Rafael, Miguel Ángel, Primaticcio, Parmigianino etc.

Catálogo de Obras

5.1 RETABLOS Y ESCULTURA EN MADERA

5.1.1. OBRAS DOCUMENTADAS

RETABLOS Y ESCULTURA EN MADERA EN CASTILLA

Retablo de Almonacid de Zorita (Guadalajara).

Retablo mayor. Tipo mixto (pictórico y escultórico) madera policromada y dorada.

Juan Bautista Vázquez y otros (escultura) Juan Correa de Vivar (pinturas).

La Virgen de la Paz (1'02 m. Alt. x 68'5 cm ancho x 12 cm.prof. aprox.), la Virgen (104 cmx 34 cm. (ancho) x 21'5 cm (prof.) aprox.) y el san Juan del calvario (106 cmx 35 cm. (ancho) x 20 cm (prof.) aprox.). Trasladado al convento de las Oblatas de Oropesa (Toledo) y algunas esculturas en la colegiata de Torrelaguna (Madrid).

Hacia 1554 y siguientes.

Tanto la Virgen de la Paz como el grupo de la Dolorosa y el san Juan fueron restauradas en la década de los 80 (1982-1984) en el actual ICBR por Juan García Yudez (la Virgen de la Paz), Cristóbal López Romero (la Dolorosa y el san Juan) y Antonio Cruz Solís.

Exposiciones: El Greco de Toledo, 1 de abril-6 de junio [1982].

Comisarios: José Manuel Pita Andrade y Alfonso E. Pérez Sánchez.

En 1554, según García Rey se le encomienda este retablo de la villa de Almonacid dependiente de la orden de Calatrava. Precisamente serán las comendadoras de Calatrava las primeras moradoras del convento, pasando luego a las concepcionistas franciscanas descalzas. Este es un dato interesante pues, otra persona vinculada con Vázquez le encargará su túmulo funerario en Almagro, Frey Hernando de Córdoba, Clavero de la Orden, que concedió un préstamo a la ciudad para que pudiera seguir perteneciendo a la jurisdicción de dicha orden. Parece que no es hasta unos cuatro años después cuando Juan Correa de Vivar cede a Vázquez la obra del retablo. Las condiciones estipulaban su morfología y el programa iconográfico que debía de llevar, obligando a Vázquez a no subcontratar la obra y a montar el retablo *in situ*. Parece ser que no se debió terminar por Vázquez, pero sí lo dejó muy ultimado a tenor de lo visible. Estaba constituido por tres cuerpos y tres calles, separados por estrechos frisos, la central escultórica y las laterales pictóricas. Quemado el convento en 1936, milagrosamente se salvó el retablo, conservándose documentación fotografica en el fichero de Recuperación de Monumentos. Se desmontó el retablo y fué comprado por un particular que lo cedió al convento de oblatas de Oropesa. Allí se constató que estaba incompleto, y preside la capilla funeraria de los Muguiro, salvo el calvario del

ático y la Virgen de la Paz.

La Virgen de la Paz (Fig.121) que estaba en el tondo central del primer cuerpo, se conserva aunque algo mutilada, y la Virgen dolorosa y el San Juan del ático se conservan actualmente en la colegiata de Torrelaguna (Madrid). Sin duda, esta imagen de la Virgen de la Paz es un hito en la historia de la escultura española, en donde se aprecia cierta influencia italianizante y servirá de precedente a otras de Vázquez. La Virgen de la Paz estaba destinada a ocupar un tondo en el primer cuerpo del retablo, como ya hemos comentado. Se había previsto de chuleta, como correspondería a una imagen de medio relieve que iba inserta en un ovalo termino tallándose casi en bulto redondo. Tras las vicisitudes pasadas, actualmente se encuentra separada del tondo original, del que solo ha quedado la huella en la zona de la base.

La virgen está inspirada por ese clasicismo de raíces italianas característico en Vázquez, quizás inspirado en Torrigiano. Otros autores como Piedra Adarves han observado las sorprendentes analogías con las Vírgenes realizadas por Luis de Morales de la catedral de Salamanca y la colegiata de Roncesvalle en una suerte de *sacra conversacione*. Semejanzas que se advierten según él en la manera de girar levemente la cabeza hacia abajo, un tanto ensimismada, en el tratamiento rizado del cabello con la raya en medio que deja al descubierto el velo o la forma como frunce la camisa o túnica en el pecho con un broche en Vázquez y un alfiler en Morales, por lo que este autor lleva a pensar que quizás estas obras de Vázquez le hubieran servido de fuente de inspiración. También tiene cierta relación, aunque más alejada con las Vírgenes sedentes que se estaban realizando en el sector abulense en la época como la que preside el retablo mayor de Torrecilla de la Orden en Valladolid realizado por Juan Rodríguez y Pedro de Salamanca su yerno.

La Dolorosa y el san Juan se relacionan con los retablos de Santa María la Blanca, obra toledana que realiza en esos años. Ambas figuras están de pie y siguen el tipo tradicional del Calvario. La virgen que inclina levemente hacia la izquierda se cubre con un manto recogido por las manos cruzadas sobre el regazo. La cabeza del San Juan aparece vuelta de perfil a la derecha, mientras que el cuerpo, en actitud claramente manierista se nos muestra de frente con la mano puesta sobre el corazón, la túnica finamente trabajada, lleva encima un manto dorado que se recoge bajo el brazo izquierdo como la talla de la Dolorosa, esta es prácticamente de bulto redondo, aunque se ha vaciado por la parte posterior.

El San Juan es de *chuleta*, aunque casi bulto redondo, y se ha vaciado la madera en la parte posterior, al igual que en la Dolorosa.

Tanto la Virgen como el grupo de la Dolorosa y el san Juan fueron restauradas en la década de los 80 por el entonces Instituto Nacional de Restauración, después ICBR (Figs. 122 y 123).

Durante esta intervención se apreció que estaban realizadas en madera de pino y habían sufrido ataques de xilófagos y presentaban además orificios, debidos a algún objeto punzante.

El retablo, ahora en Oropesa, también fue restaurado. El retablo consta de tres cuerpos más el ático, hoy desmontado y tres calles. La calle de en medio sería la destinada a los relieves, representándose en este orden de arriba a abajo: *Virgen de la Paz*, ahora en Torrelaguna, *Abrazo ante la puerta dorada* y *Asunción*. En el ático hay dos medallones o tondos acompañados por ángeles y rematados por cestas de fruta que también rematan los extremos de la cornisa, encima de las columnas.

El relieve del *Abrazo ante la puerta dorada* tiene influencias de un relieve anterior de Berruguete y la *Asunción* según nos recuerda Estella recuerda a composiciones de Vigarny y los ángeles a obras de Giralte. El ciclo pictórico ocupa las otras dos calles con los siguientes temas *Nacimiento de la virgen*, *Anunciación*, *Nacimiento de Jesús*, *Adoración de los Magos*, *Visitación e Ingreso en el templo*. Las pinturas se deben a Correa de Vivar que contrataba en 1554 junto a Vázquez el viejo y que al año siguiente traspasa la obra al escultor, no sabemos si por algún problema. La estructura se articula mediante columnas de orden jónico, fuste estriado e imoscapo al interior e iguales pero de orden gigante al exterior. En la base de dichas columnas están Santa Lucía y otra santa mártir en bajo relieve.

Bibliografía:

García Rey, 1927: 81. Weise, 1939:27, 30-31. Hernández Díaz, 1951: 24. (Reproducción en Fig. 2). Camón Aznar, 1961: 265. Herrera Casado, 1974: 224-226. Estella Marcos, 1982: 96-97. 1989:26. ICBR, patrimonio restaurado, 1990:58. Estella, Margarita 1990:42-45. 1991:26. Piedra Adarves, Álvaro, 2001: 173-194. Mateo González, I y López -Yarto, A, 2003: 182. Porres Benavides, 2010: 165. Fernández Vinuesa, Pilar 2010:58-59. Mateo Gómez, Isabel, 2010:40.

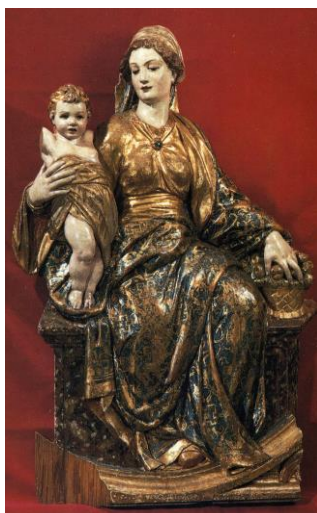
Documentación:

Instituto del Patrimonio Histórico Central

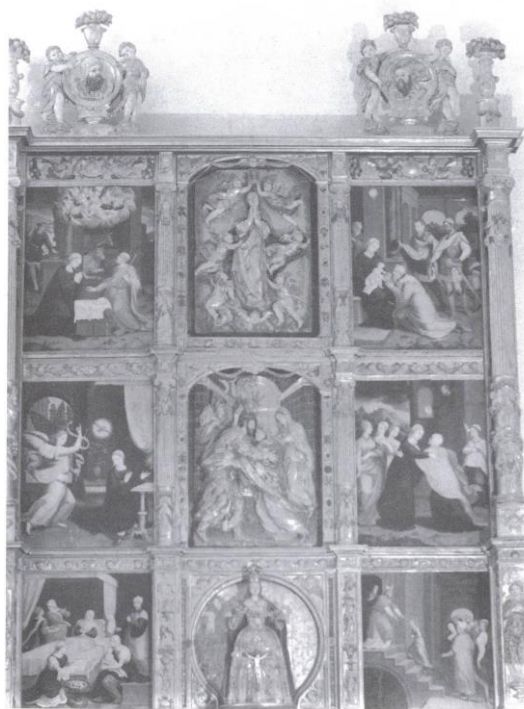
Expediente núm. bm 157/21

Sección Bienes Muebles.

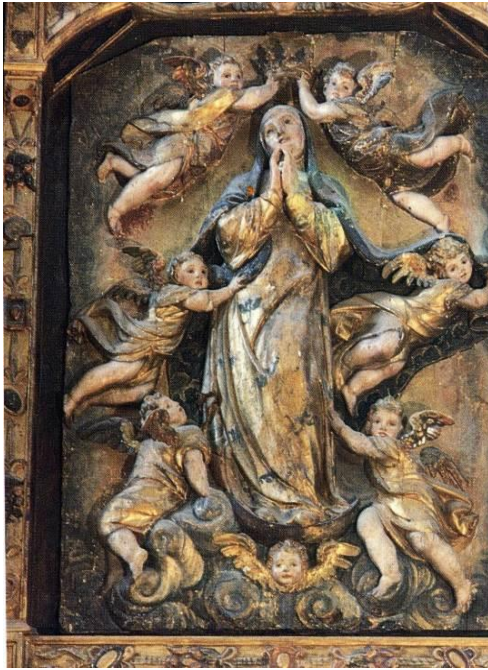
Madrid, Torrelaguna. Iglesia parroquial de santa María Magdalena.



Figs. 120, 121 y 122: *Virgen de la Paz. Dolorosa y San Juan y .Iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Torrelaguna (Madrid).*



Figs. 123: Retablo de Almonacid de Zorita. Hoy en el convento de las oblatas de Oropesa (Toledo).



Figs.124y 125: *Asuncion*. Retablo de Almonacid de Zorita.
Abrazo ante la puerta dorada. Retablo de Almonacid de Zorita.



Retablo de la Iglesia de la Magdalena de Mondéjar (Guadalajara)

Retablo mayor. Tipo mixto (pictórico y escultórico). Madera policromada y dorada. Juan Bautista Vázquez “el viejo”, Juan Correa de Vivar, Alonso de Covarrubias y Nicolás de Vergara (escultura) Juan Correa de Vivar (pintura).
 Destruído en el año 1936.
 Antes de 1555.

Tristemente desaparecido en la última contienda, conservamos reproducciones fotográficas que aparecen en el intenso estudio que hizo de la obra Weise en el año 1932. Se contrató antes del año 1555, pues en este año reclaman parte del pago Nicolás de Vergara *el viejo* y Vázquez, escultores que trabajaron en compañía para algunas obras por lo menos hasta 1567, pero muy poco a partir de la llegada de Vázquez a Sevilla en 1560. También interviene Correa de Vivar como pintor y Alonso de Covarrubias, que trabajaría o aparecería en el contrato como maestro mayor de las obras del Arzobispado.

El retablo se asentó en 1560, y parece que en parte se realizó en Granada, donde se encontraba Vázquez realizando el de Huéscar.

El retablo se organizaba sobre un gran banco, tres cuerpos y un gran ático. Al igual que el de Almonacid era de tipo mixto -pictórico y escultórico-, con las entrecalles en donde iban

hornacinas con esculturas de los evangelistas y otros santos y santas en bulto redondo. En la calle central estaba la Magdalena, titular de la parroquia y seguramente posterior. En el segundo el grupo de la Virgen con el Niño con ángeles flanqueándola y dos angelillos que la coronan, parecido al grupo de la Virgen con el Niño de Carmona, en el tercero un Calvario con la Virgen, la Magdalena y san Juan y en el remate el grupo del Padre Eterno en el frontón. Enmarcan el Calvario dos relieves dentro de un tondo representando *Jesús con la cruz y el entierro de Cristo*, sobre las entrecalles laterales los escudos con las armas de los Mondéjar y Tendilla, señores de aquellas tierras y parientes de los Mendoza. Recordemos que el fundador de la iglesia fue el primer marqués de la villa, don Iñigo Hurtado de Mendoza, también conde de Tendilla.

En el repertorio iconográfico de las pinturas están: *Jesús muerto en los brazos de María, la Circuncisión, Nacimiento, Transfiguración, Adoración de los Reyes y la Anunciación*.

Weise, sin conocimiento documental, identificó dos manos en la realización de las 17 esculturas: los seis relieves de la coronación identificando o atribuyendo a Vázquez las imágenes de los cuatro evangelistas que están en el primer cuerpo y dos de los relieves del banco, en donde se perciben algunos ecos de Francisco de Giralte. También en los apóstoles, que aunque todavía muy berruguetescos, muestran posibles influencias de composiciones del Zuccaro. De hecho la tasación de este retablo por el propio Giralte, Juan de Vivar, Diego de Madrid y Vicente de Ávila habla de las relaciones de los equipos castellanos trabajando en estas tierras, que de hecho trabajaron juntos en algunos retablos como Fuentelencina o quizás como apunta Estella pudieron ceder la obra ya contratada como pudo ocurrir en el Burgo de Osma. Estella también le atribuye otras esculturas, aunque teniendo en cuenta que del resto no se observan con claridad pues solo se conservan fotografías generales del retablo.

Por ejemplo la Virgen con el Niño, sedente es el tipo consagrado por Vázquez para la Virgen de la Paz, hoy en Torrelaguna, y que tienen influencia en otros escultores como Pedro de Salamanca para su retablo de El Barraco.

Layna Serrano también atribuyó a Vázquez otro retablito en la capilla de la Encarnación o de la Concepción, también destruido, aunque es difícil su estudio porque no se conservan de él buenas fotografías que si tiene el mayor. Este era de tipo mixto (pictórico y escultórico) y tenía en la calle central la Virgen con el niño, *el abrazo ante la puerta dorada*, y el calvario.

Bibliografía:

García Rey, 1927. Layna Serrano, 1935: 265-290. Weise, 1939: 27, 30-31. Hernández Díaz, 1951: 25 Camón Aznar, 1961: 265. Estella Marcos, 1990: 45-48. Mateo González, I y López-Yarto, A, 2003:185. Fernández Vinuesa, Pilar 2010:58-59. Mateo Gómez, Isabel, 2010:40



Figs.126 y 127: *San Mateo. y San Lucas.* Retablo mayor. Iglesia de la Magdalena de Mondéjar. Foto: Layna Serrano.



Figs.128 y 129: Apóstoles. *Santiago el Menor, Santo Tomas y San Juan. San Andres, San Pedro y Santiago el Mayor.* Retablo mayor. Iglesia de la Magdalena de Mondéjar. Foto: Layna Serrano.



Figs.130 y 131: Retablo mayor. Iglesia de la Magdalena de Mondéjar. Foto: Layna Serrano. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.

Retablo de la capilla de la Concepcion. Iglesia de la Magdalena de Mondéjar. Foto: Layna Serrano. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.



Retablo de la Iglesia de Huéscar (Granada).

Retablo mayor. De estructura y composición desconocida.

Desaparecido.

1555.

En 1555 Vergara y Vázquez con el pintor Luís Velasco contratan el retablo de Huéscar en Granada, que fue otra obra promovida por Silíceo, *Por quanto el ilmo y rmo señor don Juan martinez Siliceo arzobispo de Toledo les ha hecho y hace merced de mandar que ellos hagan un retablo de talla y pintura y arquitectura.* Este retablo actualmente desaparecido, no se sabe si tuvo alguna relación con los marqueses de Mondéjar, para el cual Vázquez se tuvo que trasladar a tierras granadinas.

El 12 de abril Nicolás de Vergara “el viejo”, Bautista Vázquez y Luís de Velasco -como pintor de imaginería - nombran fiadores para la realización del retablo de Santa María de Huéscar (Granada) al maestro de cantería Fernando González, al platero Juan Rodríguez de Babia y al mercader Alejo López (AHPT prot. 1426 f^a 379 v. payo Rodríguez Sotelo recogido por García Rey).

Bibliografía:

García Rey, 1927:87. Camón Aznar, 1961:265. Marías, Fernando, (a) 1983:366. Estella Marcos, 1990:48-49.



Retablo de Santa María la Blanca (Toledo).

Retablo mayor. De tipo escultórico. Madera dorada y policromada
Juan Bautista Vázquez en colaboración con Nicolás de Vergara el Viejo
Trasladado a la nave del evangelio y luego a la iglesia del Salvador.
Restauración en el segundo tercio del siglo XIX.
1556 y siguientes.

La antigua sinagoga, convertida en iglesia, fue reparada por el cardenal Martínez Silíceo que fundó en ella el beaterio de nuestra Señora del Refugio o de la Piedad, y encargó el retablo para la capilla central de la cabecera que a partir de 1791 sufre diversos traslados por ser destinado el edificio a cuartel.

Se sabe que se contrató en 1556 a Vázquez y Vergara *el viejo* y por lo que estudió Estella, su pago no se liquida hasta la muerte de los dos escultores, debido a un largo pleito entre las partes y todavía en 1592, cuatro años después de la muerte de Vázquez, aparece todavía algún documento relativo a la liquidación de la obra. De hecho en 1588, en época del cardenal Quiroga, aparece una provisión en la que el doctor Calderón, canónigo y administrador de la casa y monasterio de Santa María la Blanca se refería al pleito que tenía con el colegio de las Doncellas, fundado por Silíceo y heredero según parece de sus bienes. En este documento decía que le dieran y entregaran, parece ser que más bien le pagaran, un retablo para la capilla mayor de dicho monasterio. Al final, parece que se llega al acuerdo de que el colegio costeara de asentar el retablo en blanco, que lo tenía Nicolás de Vergara *el joven* en ese momento y que el mismo se encargara del asentamiento y el monasterio se encargara *de la pintura y dorado y estofado del dho retablo*. El 25 de febrero del año siguiente el doctor Calderón por una parte y de otra el licenciado Francisco Rades de Andrada se ponían de acuerdo para *han de dar puesto y sentado en blanco en la capilla de santa maria la blanca... dentro de los tres meses primeros que corran desde hoy dia de la fecha de la carta, quedando a cargo del monasterio de santa maria la blanca la pintura, dorado y estofado del dho retablo*.

Es curioso como en 1589 Vázquez ya habría fallecido, pero a lo mejor aún no habían tenido noticia de su óbito el año anterior. Es el propio Vázquez, quien en 1580 otorga poder a Nicolás de Vergara *maestro mayor de la iglesia mayor de la ciudad de Toledo* y a Melchor de Pierres escultor (vecino de Toledo), para que en su nombre pudieran cobrar de los albaceas testamentarios del arzobispo lo que quedaba por cobrar *trescientos ducados o la parte que a mi me perteneciere*. También en este mismo documento pide lo que se le adeudaba del sepulcro de mármol de Francisco Silíceo “doscientos cincuenta y ocho ducados”.

El retablo consta de dos cuerpos y tres calles y un remate circular con sus típicos ángeles apoyados sobre roleos y en las esquinas con cartelas rodeados por parejas de ángeles. Ha perdido los relieves que van en la calle central. Tiene columnas de orden gigante a los lados que abarcan los dos cuerpos. Weise, sin conocer sus autorías, distinguió dos manos y precisamente lo comparó con la obra de Vázquez en otras localidades. En concreto, están muy cercanas a la obra del maestro las historias de la *Adoración de los Reyes* y la *Huida a Egipto*, en cambio son más diferentes la *Anunciación* y la *Adoración de los Pastores*. Las dos figuras en la predela o banco, la Magdalena y la Sibila, recuerdan otras obras de Vázquez. Es muy interesante también el remate con un tondo circular con la figura de la Trinidad como *Trono de Gracia*, Dios Padre sostiene a Jesús crucificado insertos en una doble esfera o anillos, una primera con querubines y la siguiente con ángeles portando elementos pasionarios, este tondo parece tener influencia del burgalés Gil de Siloé. Al lado del tondo, las figuras de ángeles recostados sobre volutas, que Vázquez repetirá en otras creaciones y en las esquinas ángeles tenantes con escudos o cartelas con el anagrama IHS, con el cápeo cardenalicio. El retablo en conjunto es una obra de gran interés por sus avances en la concepción más clasicista de su estructura. Ya se puede observar a un Vázquez plenamente formado aunque aún con influencias berruguetescas.

La Comisión de Monumentos consiguió en tiempos de Parro su vuelta al lugar de procedencia, ya bastante dañado y con las dos escenas de la calle central perdidas y que según García Rey eran de tipo escultórico. Se restauró en el siglo pasado y se trasladó a un muro de la nave del evangelio. En la actualidad se encuentra cedido a la iglesia del Salvador de Toledo donde se ha instalado en el ábside.

Bibliografía:

Parro Sixto, 1857. García Rey, 1927: 88. Hernández Díaz, 1951:25. Camón Aznar, 1961: 265. Revuelta Tuvino, Matilde, 1983:370. Estella Marcos, 1990: 52-54. Palomares Sánchez, 2009. Takkenberg, 2010. Porres Martin-Cleto, Julio, 2012:80.



Figs.132 y 133: General y detalle del retablo de Santa María la Blanca (Toledo).



Figs.134 y 135: Escenas de la *Adoracion de los Reyes* y *Huida a Egipto*. Retablo de Santa María la Blanca (Toledo).



Retablo de la Iglesia de Fuentelencina (Guadalajara)

Retablo mayor. Tipo mixto (pictórico y escultórico) madera policromada y dorada.

Juan Bautista Vázquez, Nicolás de Vergara el viejo, Martín de Vandoma y Juan de Oviedo (escultura) Diego de Madrid (pintura).

Hacia 1558 y siguientes

Restauración por parte de María Teresa Escohotado Ibor y su equipo en 2006.

Éste retablo, recientemente restaurado, ya comentado por Weise y documentado por Salvador Cortes y Milagros Rodríguez Quintana como obra de Vázquez – Vergara, es una de esas obras encomendadas o realizadas bajo el mandato del cardenal Silíceo. Se organiza en tres cuerpos con alto remate y tres calles, la central algo más ancha que las otras, con cuatro entrecalles que cobijan como en los otros casos esculturas de los doce apóstoles. El banco presenta los relieves de los cuatro evangelistas bajo las entrecalles, que recuerdan a otros que se están realizando en esas fechas como en el retablo de Santoyo en Palencia por Manuel Álvarez y Juan Ortiz Fernández, y los relieves que representan la *Adoración de los reyes* (ahora perdida) y la *de los pastores* (mutilados) y en el sotabanco aparecen los escudos del cardenal Silíceo, el de la villa de Fuentelencina y el de Carlos V.

Como el resto de retablos que estamos viendo, es de tipo mixto, aunque aquí es más numeroso lo escultórico que lo pictórico. En la calle central estaría una imagen o relieve perdido y encima de él, un relieve de la Asunción y en el tercer cuerpo santa Ana y la Virgen. El remate como es frecuente, lo preside un Calvario con el grupo de las santas mujeres entre dos nichos u hornacinas, con las figuras de San Juan Bautista y el arcángel San Miguel, realizado hacia 1555 en Guadalajara. El Calvario tiene una calidad diferente al estilo de Vázquez y el crucificado, aunque en mal estado ya antes de la intervención, tiene una calidad muy discreta. Dentro del frontón triangular se encuentra la imagen del Padre Eterno y flanqueando la caja central dos relieves en tondos con los bustos de David y Abraham y la figura de la Fortaleza y la Prudencia en los extremos.

Las calles laterales están reservadas a los ciclos pictóricos, realizados por el seguntino Diego de Madrid. Aunque está a una considerable altitud, se puede observar que tiene una calidad discreta y que más bien correspondería a la estética de un colaborador cercano como Vandoma o Vergara.

Este retablo se salvó de la quema iconoclasta que fue mayoritaria en la zona, y aunque

intentaron abatirlo no lo consiguieron debido a su buen anclaje. Sufrió no obstante mutilaciones el relieve del banco de *la Adoración de los pastores* y desapareció el de *la Adoración de los Reyes*, en una reciente restauración llevada a cabo por Teresa Escotado se ha rehecho este relieve tomando como inspiración la fotos realizadas por Weise. Este retablo es una de las mejores representaciones del arte toledano en tierras alcarreñas.

Bibliografía:

Weise, 1939: 27, 30-31, Cortes Campoamor, 1989. Cortes Campoamor y Estella Marcos ,1989:131-148.Estella Marcos, (A) 1990: 56-59. Mateo Gómez, I y López-Yarto, A, 2003:289.Herrera Casado, A, 2005:224-225.



Figs.136 a 139: Retablo de la iglesia de Fuentelencina (Guadalajara). General.
Apóstol, Calvario y apóstol del retablo de la iglesia de Fuentelencina (Guadalajara).



Retablos de la capilla de la Torre (catedral de Toledo).

Retablos laterales. Una sola calle con ático.
Juan Bautista Vázquez, Vergara y otros (escultura).
Hacia 1559 y siguientes.

Pérez Sedano recoge los pagos que se hacen a Vázquez desde el año 1559 a 1561 (ya en Sevilla) por los retablos de la capilla de los Canónigos o de la Torre, actualmente del Tesoro. Eran muy interesantes como muestra de la retablistica de Vázquez, que presenta en ellos elementos que repetirá en obras posteriores como el remate del retablo del Crucifijo o las Virtudes recostadas en el de San Bartolomé, además de la variedad y habilidad compositiva de los relieves de los bancos.

Estos retablos se trasladan al seminario diocesano donde se destruyen en 1936. El del Crucificado es un retablo de tipo tabernáculo con una caja rectangular en el centro rodeada de tres frisos con decoración de tipo candelieri, en donde se alternan escudos o cartelas junto a ángeles con guirnaldas frutales, tenía a su vez flanqueando a la caja central dos columnas corintias de fuste estriado con imoscapo en el tercio inferior.

En el banco había una representación de la *última Cena* y a los lados dos columnas con los basamentos con relieves pasionarios. Arrancando del banco pequeñas hornacinas con figuras y encima de ellas dos ángeles recostados sobre volutas. El ático lo articula un gran medallón central con la figura de Dios Padre en relieve rodeado de *puttis* y encima de las columnas dos ángeles que sostienen unos escudos.

Como dice Estella, muestra del buen hacer de Vázquez, son sin duda el preciosismo con que están compuestos los relieves del banco. El Crucificado tiene cierta semejanza en cuanto a composición, al Cristo que realizó Isidro de Villoldo, maestro de Vázquez, en la capilla de San Bernabé de la catedral abulense y sobre todo de alguno de los realizados por Berruguete, pero según Estella está más cerca de Vergara que de Vázquez.

El otro retablo que se encomienda a Vázquez es el de San Bartolomé, de mayor sencillez que el anterior, con un pequeño banco en el que dos virtudes, la Templanza y la Prudencia, flanquean un escudo episcopal. Las columnas de orden jónico y fuste estriado tienen con imoscapo. El ático del retablo, con una pintura de Francisco de Comontes, está conformado por una tabla que tiene forma de tondo y cuatro ángeles en los ángulos. Esta se adapta a un

espacio cuadrado cerrado por dos pequeñas pilastras y coronado por un frontón triangular de donde emerge Dios Padre. Algunos ángeles pareados se disponen en el ático destacando los inferiores, que descansan sobre volutas típicas de Vázquez.

Bibliografía:

Pérez Sedano, en Ceán Bermúdez, 1800:147. Amador de los Ríos, 1845. Zarco del valle, 1916. Ramírez de Arellano, 1920. Gudiol y Ricart, 1942. Hernández Díaz, 1951:25. Camón Aznar, 1961: 265. Gómez Menor, .1965-1968:189- 200. Chueca Goitia, 1975. Marías Franco, 1981: 319-340. 1983, 19-38. Estella Marcos, 1990: 77. Mateo González, I y López - Yarto, A, 2003:164-166. Takkenberg, 2010.



Figs.140 y 141: Retablo del Crucifijo y de San Bartolome. Catedral de Toledo, destruidos.



RETABLOS Y ESCULTURA EN MADERA EN ANDALUCÍA

Retablo de la Cartuja de Santa María de las Cuevas.

Retablo mayor. Isidro de Villoldo y Juan Bautista Vázquez el viejo.

Desaparecido (quedan algunos fragmentos como el calvario del ático atribuido a Villoldo en dependencias del Conjunto Monumental de la Cartuja).

1560 – Intervención de Juan Bautista Vázquez el viejo.

La primera obra conocida de Vázquez y por la que viene a Sevilla será el retablo de la Cartuja, que había dejado Isidro de Villoldo sin poder terminar en 1556, y que su vez se había empezado en 1542, quizás por parte de Nufro de Ortega. Así, fue un retablo que se demoró unos 25 años en su construcción, y se debió según la documentación estudiada anteriormente a *haber hecho dos veces algunas de sus imágenes, por averlas hallado al tiempo de su conclusión de mui desagradable escultura, culpa en que incurren mui de ordinario los artífices que, cuidando solo de dibujar y esculpir las principales efigies de las obras grandes, toda la demás imaginería la entregan a la idea de sus aprendices y oficiales que ignorantes en la simetría y torpes en la gubia, descargan al devastar golpes de ciego y así salen sus efigies.*

Hay un primer dato: el 5 de marzo de 1558, la viuda de Villoldo, Francisca Blázquez apoderaba en Ávila a Vázquez para que acudiese a Sevilla, terminara la imaginería del retablo y cobrase lo que se debía a Villoldo por esta obra. El 14 de enero de 1561 hay un poder dado por la mujer y la hija de Villoldo al doctor Francisco de Soto *para que cobrasen lo que el convento debía a su marido por lo que dejo hecho*, de cuyo contexto se deduce que de las doce historias laterales y de las tres para el centro y lo que faltaba de *la Cena* y las imágenes de San Juan y de San Bruno, llegó a dejar asentadas ocho y sin asentar cuatro, y que de los 2000 ducados en que se ajustó la obra, tenía recibidos 1260 ducados. Por el fallecimiento de Villoldo, Pedro de Bezerril y Hernán Ruiz maestro mayor de la catedral *e maese pedro de Campania, e Roque de Bolduque, escultores y entalladores* vieron las historias y *hallaronlas deficientes*, por lo cual concertase el monasterio con Juan Bautista Vázquez, excelente maestro para que las concluyese, así como las efigies del Bautista y San Bruno, por cuyo trabajo le pagaría al citado artista 650 ducados, según consta en la escritura que pasó ante Cristóbal de la Becerra en 13 de marzo de 1561, con Vázquez ya asentado en Sevilla se obliga a concluir el retablo. El monasterio reviso los pagos que había realizado a Villoldo -de los 1200 ducados que tenía recibido, de manera que 650 ducados el monasterio

estaba obligado a pagar al dicho Bautista Vázquez porque acabara toda la obra- el monasterio había desembolsado 1910 ducados restando 110 ducados a cumplimiento de los 2290, los cuales el monasterio pagaría al doctor Francisco de Soto y además 20 ducados para la mujer e hijos de Villoldo porque hizo a la cartuja un *crucifijo graciosamente* y fue presentada la carta del pago por el mencionado Soto.

Como ya hemos comentado, una parte de los retablos que se le relacionan tienen como particularidad que el proyecto inicial no fue concebido por Vázquez, incluso en tres de ellos, en el de la Cartuja, Medina Sidonia y Carmona, continua el trabajo empezado por otros talleres.

Bautista Vázquez, según dijimos antes, terminará la imaginería de dicho retablo y será el que continuara la obra iniciada por Villoldo. Como queda apuntado en la nota anterior, por la cual Vázquez “escultor, vecino de Toledo y residente en Sevilla”, se obliga con la Cartuja a concluir la obra con los peritos mandados por la cartuja para que revisaran las labores o sea Pedro de Becerril, Hernán Ruiz II, Pedro de Campaña y Roque de Balduque. Estos emitieron un informe según el cual apreciaron las historia que Villoldo había dejado realizadas, comprobasen su calidad y decoro, saldando las cuentas con la viuda y encargando a Vázquez la ejecución de los relieves que faltaban. Vázquez tendría que modificar algunos aspectos estéticos como convertir en bulto redondo algunas figuras, modificando posturas o miembros e incluso cambiando cabezas como en *e Cristo de la Resurrección se enmiende desta manera: que le quiten la cabeça y le pongan otra*, u otras disposiciones de un aspecto mas decoroso y ético con las imágenes sagradas y la iconografía propias *“la ymagen de ntra señora se le abaje la barriga, según la discreción del maestre”* o este otro *“se haga otro pauellon de medio relieve queste desbiado de la ymagen y se haga una jarra de azucenas”*.

En consecuencia, el escultor se obligó a ejecutar estas obras residiendo en Sevilla el tiempo que durase las obras, pagándole la cartuja 650 ducados, conforme consta de la escritura, fechada en 13 de marzo de 1561 y *asentado el retablo, al acabar el año de 1564,Inmediatamente se empezó a pintar y dorar el retablo, cuya obra duro hasta 1566*. Para esta obra Vázquez se trasladó a Sevilla en compañía de su cuñado el entallador Juan de Oviedo “el viejo”, abulense, Miguel Adán, madrileño de Pinto, formado inicialmente en Cuenca con el francés Esteban Jamete, ambos oficiales de Vázquez y del aprendiz Jerónimo Hernández, el cual declarara después haber trabajado en dicho retablo *“el qual es muy*

principal y costoso”. Posiblemente, y como apunta Hernández Díaz le acompañaría el también escultor Gaspar del Águila, de la misma generación que los tres anteriores.

En 1613 hay referencia de una obra de restauración *de toda la obra de escultura del retablo del altar mayor, quitándole algunas imágenes, que además de lo ordinario de su fábrica, se hallaban maltratada de la polilla, poniendo en su lugar otras nuevas doradas y estofadas*. Contamos con un testimonio pictórico parcial en el cuadro que realizó Lucas Valdés *Interior de la iglesia de la Cartuja* (antes en Col. Duques de Alba. Palacio de las Dueñas. Sevilla).

Desgraciadamente de esta primera obra que hizo en Sevilla, no sabemos lo que se mantuvo, pues hacia 1709 se “desfunda el retablo mayor de la iglesia, volviendo a hacer de nuevo su escultura, dorándolo después” y las primitivas imágenes que quedaron después de la intervención de 1613, fueron retiradas en otra reforma posterior, por la que desaparecieron todas las que fueron hechas para los nichos en el año de 1563, junto a otras obras de redecoración en la iglesia.

De este gran retablo no sabemos lo que se reutilizó en el retablo mayor que se construyó a principios del XVIII y en el que intervino Pedro Duque Cornejo. Este retablo rehecho estuvo *in situ* al menos hasta que fue extinguida la comunidad en 1836 y como comenta el marqués de San José de Serra *después de esta fecha sufrió mil injurias artísticas*. González de León lo incluye en la descripción que hace del conjunto y comenta *era de bella arquitectura plateresca. Tenía varios cuerpos divididos en nichos por columnitas y en ellas hermosos relieves con pasajes de la vida de la virgen. En el nicho central presidía nuestra señora de las Cuevas, titular de este monasterio*.

Como recogen los anales de la Cartuja de 1759 *la figura con que quedo en aquel tiempo y duro hasta nuestro siglo, fue todos los fondos, cornisas, bocelos y arbotantes; imitaban al mármol de los pedestales, con su perfiles de oro. Las columnas que eran tan primorosas, que el gusto del que las hizo quitar, para poner las que hoy vemos, se puede calificar de malo, pues en lugar de follaje, las adornaban graciosas figuras de relieve, que pintadas al natural, lisonjeaban la vista, como lo hacen las que permanecen en los bancos del retablo y en quatro de las referidas columnas desechadas, que se acomodaron en el retablo de Ntro. Patriarca San Bruno. Las imágenes se doraron y estofaron por el modo regular*.

El retablo se componía de tres cuerpos superpuestos, con cinco compartimentos cada uno. Sobre el tercer cuerpo tenía solamente un compartimento a manera de ático. Las historias

estaban realizadas en medio relieve. Como ya hemos apuntado a ambos lados en el primer cuerpo estarían las imágenes de San Juan Bautista, San Bruno y San Hugo. Otros santos de la orden estarían repartidos por el retablo.

También gracias a la documentación del peritaje, ha permitido conocer el resto de la iconografía del retablo, que guardaba en sus calles laterales la siguiente distribución: *Salutación, Visitación, Epifanía y Circuncisión*, en el primer cuerpo; *Bautismo, Desolación de San Juan, conversión de la Magdalena y Oración en el huerto*, en el segundo; y *Prendimiento, Camino del calvario, Resurrección y Ascensión*, en el tercero. Por su parte la calle central albergaba las escenas del *Nacimiento, Asunción y Coronación de la Virgen*. De estas quince pinturas, Villoldo había labrado los doce relieves laterales, aunque solo los ocho primeros estaban asentados en el retablo faltando los tres de la calle central, la conclusión de la *Última Cena* y las imágenes de San Bruno y San Juan, encargadas por el cenobio a última hora. Parece ser que el Calvario que en un primer momento se pensó para presidir el ático nunca se colocó en su lugar, ya que no se describe posteriormente. Algunos como Bernal, apuntan que el grupo del Calvario, aunque algo modificado en época barroca sería el que se encuentra en dependencias del actual Conjunto Histórico y sería de la mano de Villoldo, aunque nosotros lo creemos de época barroca o muy modificado en dicha época.

Por parte de los peritos que tasaron la obra, Pedro de Campaña y Roque Balduque, hacen una serie de recomendaciones a Vázquez en el retablo como:

La ystoria de los Reyes se a de adereçar desta manera: que se labre la ymagen de nra señora en redondo y que las dos figuras de detrás se retraiyan atrás e esten desbiados de nuesa Señora y el Rey que esta en pie le quiten el braço derecho y le hagan otro mejor hecho, y de la ymagen de nra señora se corte la mitad de la peana y en la otra mitad que quedare se le haga una manera de edificio en manera de pedestal de piedra". "La ystoria de la circuncisión labren la ymagen de nra. Señora redonda, de manera que las dos figuras vengan detrás, que lleguen al respaldo y que se le pegue mas madera en la mesa, y que hagan que llegue hasta donde esta el Simeon y el niño se haga en pie. La ystoria del batismo del Cristo se abaje la mitad de la peana del Cristo y enmiendese el brazo derecho del san Juan y asimismo se enmiende el brazo izquierdo del Cristo, si pareciese que es menester y la peana de San Juan se recoja, de suerte que no salga de la moldura. La ystoria de la degollación de san Juan se corte la peana de san Juan, que no quede sino tres dedos y

el sayon se aparte del san Juan, que venga alla detrás; asimismo se corte la peana de la muger y la recoja, de manera que no salga fuera de la cornisa”. La ystoria donde estara Magdalena a los pies de Cristo se a de igualar la mesa la una con la otra, de manera que queden iguales

También el contrato se refiere a algo tan curioso como que el *maestro ha de devastar todas las dichas ystorias y ponerlas en tal ser quel oficial que en ella trabajare las pueda muy bien acabar sin que se desbarate ni corrompa el ayre que tiene del desbaste y puesto de las figuras*, observación que como refiere Palomero, no era habitual durante la segunda mitad del XVI y el primer tercio del siglo siguiente. El maestro siguió encomendando el desbaste de la imaginería a sus oficiales, que en determinadas ocasiones, también se ocuparon de perfilar los rostros, pies y manos, ocupación en teoría del maestro, dándose la circunstancia que la principal causa que dilató en casi un cuarto de siglo la construcción de este retablo *se debió- según el propio monasterio- a haber hecho dos veces algunas de sus imágenes, por aberlas hallado al tiempo de su conclusión de mui desagradable escultura, culpa en que incurren mui de ordinario los artífices que, cuidando solo de dibujar y esculpir las principales efigies de las obras grandes, toda la demás imagíneria la entregan a la idea de sus aprendices y oficiales que, ignorantes de la simetría y torpes en la gubia, descargan al debastar golpes de ciego y asi salen sus efigies.*

Es interesante saber, como hace unos años Alfredo Morales ha documentado otro trabajo para la Cartuja de las Cuevas, la ejecución de los modelos de unos candeleros diseñados por Hernán Ruiz y fundidos en bronce por Morel.

Bibliografía:

González de León, 1844 (edición de 1973): 561. Gestoso y Pérez, 1898- 1908 vol. III (1908): 155-157. Gómez Moreno, Manuel, 1931:90. Gómez Moreno, 1942. Hernández Díaz, 1951: 21. Camón Aznar, 1961: 265. Parrado del Olmo, (A) 1981: 223-224. Palomero Paramo, (A) 1981:58. Hernández Díaz, José, 1987:13-17. Cuartero y Huerta, reedición del libro original, 1988: 75. VV.AA: *Historia de la Cartuja de Sevilla...*,1989. Bernalles Ballesteros y otros, 1989: 156. Morales, Alfredo, 1992: pags111-116.



Intervención en el retablo mayor de la Catedral de Sevilla.

Escenas en las alas laterales del retablo.

Talla en madera policromada.

Hacia 1562 y siguientes.

Consta una primera intervención en el retablo, en los años veinte (1920-1922) del siglo pasado, otra a finales de los 70-principios de los 80 del siglo pasado (1977-1981) bajo la dirección de Francisco Arquillo y la que se está realizando en la actualidad que comenzó en 2011 y que finalizará en 2014.

Hacia el año 1550 se decide completar el retablo mayor de la catedral sevillana, con una estructura similar a la de aquel que cubriera los lados del presbiterio. Los primeros pagos se hacen en 1551 a varios artistas entre los que destacan Pedro de Heredia, Nufro de Ortega y Roque de Balduque y Pedro de Becerril. Con la muerte de Balduque se incorpora Vázquez al trabajo en 1562.

Las historias de la *Creación de Adán y Eva*, la *Expulsión del paraíso* y la *Huida a Egipto* son obras documentadas de Vázquez “el viejo” a partir del 15 de abril 1562 y han sido estudiadas por María Fernanda Morón de Castro en el libro que se realizó con motivo de la restauración del retablo y anteriormente por Margarita Estella. Ya antes, en marzo, hay unas partidas y se le paga 9000 maravedíes en *quenta de las ymagines para el / candelero de tiyeblas y para historias de los lados del retablo del altar mayor*. Vázquez comenzó en el relieve de la *Huida a Egipto* (primer cuerpo lateral izq.) comenzado por Balduque como recogió Giménez Fernández: *el señor canonigo Goncalo Briceño mayordomo de fabrica por la dicha fabrica en my presencia se concordo con baptista vazquez ymaginario para que acabase la historia de la huida a egipto ques para el altar mayor que tenia comencada Roque de balduc en ciento y cuarenta y ha de recibir en quenta treinta y seis ducados quel dicho Roque habia recibido en quenta porque la tenia comencada a fazer de manera que acabada se le han de dar a baptista vazquez ciento y dies ducados en y dejado inconcluso*, aunque parece que la intervención de este fue mínima y anteriormente lo había mencionado Ceán Bermúdez . En este mismo año puso madera para ejecutar la imagen de *nuestra señora* y la figura del asno, cobrando el importe total el 25 de mayo de 1563. De hecho la imagen del San José tiene ciertos rasgos propios de Balduque en cambio la Virgen y el niño son claramente de Vázquez, que a su vez recuerdan otras composiciones de Berruguete como la Virgen con el Niño del retablo de Santa Úrsula de Toledo o a otras composiciones adscribibles a Vázquez como la Virgen de la portada de la iglesia de la Anunciación. Como

comenta Morón de Castro toda la composición de figuras se ciñe al tema con unidad, que además se ve enriquecido por el testimonio pintoresco del *Milagro del campo del trigo*, detrás de las figuras y la ciudad de Palestina al fondo.

En este tiempo (1562-63) cobraba cantidades por otras historias para el mismo retablo. La documentación encontrada antes de la restauración del retablo, no precisaba mas que la de la *Creación de la mujer*, añadiendo Gestoso la de la *Expulsión del Paraíso* y Ceán la del *Pecado de nuestros primeros padres*. Sin embargo Morón de Castro sacó la documentación de las escenas *Que la una ha de tener/la historia de la creación del hombre y la otra de quando fue echado/ el hombre del paraíso terrenal /por ciento y quarente y seis ducados ambas.. y por que faltaba cierta madera para la imagen / de nuestra señora y para el asna a la de poner a su costa el dicho baptista vazquez*. En 1563 se pagan ocho mil seiscientos y treinta y un mrs que pago a baptista vazquez a complimento de doscientos diez y nueve ducados por las historias de la huyda a Egipto y de la creación para los lados del retablo del altar mayor. Sin duda, y como observó Hernández Díaz las tres tienen el mismo estilo y factura.

La escena de la *Creación de la mujer* se halla en el lado del evangelio y se asemeja a otras que se habían desarrollado en el quattrocento Florentino. Dios Padre se inclina sobre Adán para sacarle a Eva de su costilla mientras este duerme. Como puede observarse en una reproducción del archivo Mas, hasta los años 40 parece que conservaba la grácil figura de Eva(fig.143) de pie que se dirigía hacia Dios Padre, mientras su compañero dormía plácidamente. Realmente la composición se entendía mejor, pues ahora falta esa figura que se interrelacionaba con la de Dios Padre. El Padre Eterno es portado por siete ángeles niños desnudos y sin alas, como eran concebidos por Miguel Ángel. La del *Pecado* se sitúa en el lado frontero y es de gran interés figurativo.

En el *Pecado original* y *La expulsión del paraíso* (lateral derecho) hay un sentido perspectivo de carácter escenográfico. En las dos escenas, Vázquez recoge el tema del desnudo según la concepción artística plenamente renacentista. Como observa el profesor Lleó el desnudo en el campo religioso hubo de emplearse con relativa libertad como lo muestran esta composición muy sensual, no así, el desnudo en el ámbito profano del cual tenemos pocos ejemplos de época y muchos han llegado a nosotros casualmente o escondidos. Como observa Bernal, los bellos tratamientos corporales y posturas reflejan un correcto conocimiento de la obra de Miguel Ángel, en concreto, el Adán de la *Creación*

de Eva recuerda inconfundiblemente al tema homónimo de la *Creación* del techo de la Sixtina - visible además en otras obras de Vázquez (o claramente atribuidas, como la *Piedad* de Ávila). Las dos escenas tienen un fondo ondulante que conecta con las figuras de los personajes

Bibliografía:

Ceán Bermúdez, 1802. 147. Giménez Fernández, 1927:22,25 y 29. Gómez Moreno, Manuel, 1931:90. Hernández Díaz, 1950:27. (Fig. 18) 1990: 253. Lleó Cañal, 1979(reed. 2011): 298.Morón de Castro, 1981: 165-166.Camon Aznar, 1989:265. Estella Marcos, 1975: 225-29. Bernales Ballesteros y otros, 1989: 157-158 (fig.139 y 140). Núñez Fuster, 2010: 640.



Figs.142 y 143: Escena de la Creacion de Eva en la actualidad. Fotografía del relieve en los años cuarenta. Archivo Mas.



original con el árbol del bien y del mal y relieve de la *Huída a Egipto*.



Retablo de Santa María de Carmona.

Retablo mayor. Tipo escultórico. Madera tallada y policromada.

Nufro de Ortega y Juan Bautista Vázquez el viejo.

Hacia 1563 y siguientes. Intervención de Vázquez.

Restauraciones: 1890 por José de la Peña y 2007-2008 por la empresa Artelan bajo la dirección de Laura Ceballos del IPCE.

Aunque el retablo atrajo ya el temprano interés del curioso viajero Ponz a finales del siglo XVIII, en su *viaje a España* destaca “*La principal de las parroquias es la de Santa María, cuyo retablo principal es del estilo medio; esto es, coetáneo al reinado de Carlos V con corta diferencia, que es una gran fortuna que no haya venido abajo como los más de esta ciudad para poner en su lugar despropósitos. En dicho retablo hay mucha escultura de los Misterios pertenecientes a Jesucristo y su Madre*”.

Hasta mediados del siglo pasado no se tenía noticia de los artífices que intervinieron en su elaboración. Gracias a las aportaciones documentales realizadas por López Martínez, y esencialmente por la labor de los redactores del *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla* con Hernández Díaz a la cabeza en 1943, se consiguió conocer con bastante detalle el proceso de su elaboración y la larga nómina de artistas que intervinieron en él. Posteriores contribuciones del mismo Hernández Díaz y de Palomero Páramo han servido para situar el retablo mayor de la prioral de Carmona en el puesto que merece dentro de la plástica renacentista sevillana.

El inicio de las obras en el retablo de Santa María de Carmona se inicia hacia la mitad del siglo XVI. Según los libros de cuentas de fábrica de la iglesia, la construcción del ensamblaje siguió dos fases consecutivas, realizadas respectivamente en los talleres de Nufro de Ortega, que entre 1559 y 1562 levantaba el banco y los tres primeros cuerpos del retablo recibiendo 1400 ducados por su intervención, quien trabajó intensamente, a juzgar por las cantidades percibidas hasta 1563, fecha en que cedió el encargo a Juan Bautista Vázquez *El Viejo* que lo remata por 600. Las citas documentales de este maestro se extienden hasta dos años después, comenzando la intervención de pintores, doradores y estofadores en 1564, en la que la mayor parte de la mazonería y algunos relieves debería ya estar terminada.

En febrero de 1563 la fábrica de la iglesia, con el retablo adelantado y su mazonería casi acabada, envía a su mayordomo a Sevilla para concertar allí “*el retablo tanto en su parte de*

talla como en el dorado". Para ello se contrata en la capital hispalense a Vázquez el Viejo, quien se obliga en el plazo de un año y por la cantidad de 600 ducados a completar la arquitectura del retablo –faltaban el último cuerpo y el ático- labor que debió iniciar al instante. Por su parte Nufro de Ortega, quien había hecho "*dexamiento en Bautista Vázquez escultor vecino de Sevilla*" de la obra con el acuerdo de la fábrica "*para que lo acabase todo*", recibió otros 800 ducados, montando su intervención un total de 1400 ducados, cantidades que se le terminaron de pagar en el año siguiente. Nufro poco hábil en lo figurativo, fue por el contrario, al parecer de Palomero Páramo, "un consumado maestro" en la talla ornamental, obteniendo como resultado de su habilidad "un grutesco jugoso, casi en alto relieve y profundamente táctil", visible en las partes del retablo a él debidas.

En julio de 1564 Vázquez y su equipo habían completado la arquitectura del retablo, contratando la parroquia su policromía con un equipo de pintores y doradores afincados en Sevilla compuesto por Juan de Zamora, Antonio de Arfián, Pedro de Campos, Gonzalo Vázquez y Pedro de Villegas Marmolejo.

También se constata un cambio en la proyección del retablo, pues parece que en un principio estaba pensado para que fuera fundamentalmente pictórico, idea que se modifica una vez finalizada la arquitectura del retablo tanto en su talla como en su dorado y policromía, sustituyendo las proyectadas pinturas sobre tabla por relieves escultóricos, de lo cual se encargó Vázquez a quien se le pagan 42 ducados *por lo que valieron y más los artesones y cajas que los tableros que estaba obligado primero a dar para el dicho retablo*, es decir, por la conversión de sus encasamientos en hornacinas listas para albergar esculturas y relieves.

Por ello en 1565 la fábrica de la iglesia concierta con Vázquez y su taller por un importe 2000 ducados la escultura del retablo, que comprendía la ejecución de una veintena larga de relieves e imágenes.

Duran estos trabajos cerca de tres años, finalizándose en enero de 1569, fecha en que se ajusta *el dorado y estofado de la mitad de la ymaginería del retablo* con Pedro de Villegas Marmolejo, Andrés Ramírez y Antonio Rodríguez por la cantidad de 500 ducados. Seguramente la otra mitad se concertó por las mismas fechas con Antonio de Arfián, quien reclamaba a través de su hijo en octubre de ese mismo año, cierta cantidad a la parroquia por una obra de pintura. Según parece, la labor de policromía de la escultura del retablo debió dilatarse hasta finales de año, realizándose en Carmona.

Según Palomero Páramo, este cambio radical en el proyecto se debió a que Nufro de Ortega no podría cumplir con lo proyectado en un primer momento- un grandioso retablo que albergara un monumental y amplio ciclo pictórico- al no poder contar con un artista de suficiente prestancia para elaborar tan gran conjunto pictórico, como se había realizado en Santa Ana de Triana o en el retablo de San José en la misma prioral, ni los dos grandes pintores sevillanos que habían copado el mercado los años anteriores, Hernando de Sturmio y Pedro de Campaña, no se encontraban ya, el primero fallecido y el segundo había regresado a su tierra natal justo el año antes.

A esta carencia de pintores solventes, se une el prestigio acumulado por Vázquez tras sus intervenciones en la cartuja de las Cuevas y en la Catedral, en la cual trabajará con asiduidad desde 1561 y a lo largo de toda su carrera y cuyo retablo mayor había completado en 1563. No cabe duda que ésta fue la decisión tomada: cancelar el contrato con Ortega e iniciar uno nuevo con Vázquez que completará lo existente transformándolo al tiempo en un retablo de esculturas. Esta es la razón del cambio de *los tableros que estaba obligado a dar para el dicho retablo* Ortega para soporte de las pinturas por “los artesones y cajas” para albergar relieves y esculturas que Vázquez realizó en sustitución de aquellas.

Es por ello, que la labor de Ortega quedara disminuida a la estructura arquitectónica, derivada del retablo de Santa Ana de Triana, del banco y los tres cuerpos inferiores y en cuanto a la imaginería a los relieves de los padres de la Iglesia y los medallones con San Pedro y San Pablo en el banco, elementos que atestiguan su condición de escultor mediocre caracterizado por “su falta de habilidad en la composición y en el plegado de los paños”, muy distinta de la elevada calidad que consigue en la talla ornamental.

Vázquez, encargado de su conclusión y adaptación para la escultura, añadirá el último cuerpo al retablo, siguiendo miméticamente el proyecto anterior de Ortega, aunque alterando significativamente la traza del ático. Para este seguirá esquemas propios, que como señala Palomero, arrancan del retablo de Giralte en la madrileña capilla del Obispo, posteriormente reelaborados por Vázquez.

El precio de las obras ascendió a la considerable suma de 6.000 ducados, valorándose en partidas iguales la escultura, la arquitectura y la policromía.

Estilísticamente o mejor estructuralmente, como se comentara mas adelante, tiene una estructura arquitectónica similar al de Medina, salvo el ático (de Carmona) que ya se

corresponde mas con el estilo italianizante que se estaba comenzando a utilizar en la Península y que está distribuido en un plano y no en tres como el de Medina. Checa dice, hablando de la mazonería, que las columnas abalaustradas que lo conforma, dotan al retablo de un sentido minucioso aun plateresco. El uso del balaustre, heredado por el diseño anterior, comenzaba a perder su proyección en Sevilla como soporte indiscutible del retablo, y la generación que había trabajado en otras obras con Roque de Balduque o Nufro de Ortega comenzaba a desaparecer. Así como la fascinación que ejerció las fachadas platerescas del ayuntamiento iniciadas por Diego de Riaño, casi una treintena de años atrás empezaba a aletargarse y así, si Vázquez continua con el uso de balaustres, es como indica Palomero, por continuar el retablo ya iniciado, que por propias motivos estéticos.

La iconografía representada en el retablo se basa fundamentalmente en la corriente de origen medieval que enraíza su inspiración en los Evangelios Apócrifos, en la Leyenda Dorada, en las *Meditationes vitae Christi* y en los *misteria* medievales, consolidada y expandida por los grabadores alemanes y flamencos de finales del XV y de la primera mitad de la siguiente centuria. Así en los cuerpos inferiores encontramos concentrados los episodios de los ciclos del Nacimiento e Infancia de Cristo a los que siguen en los superiores los de la Pasión y Ascensión. La calle central, fuertemente resaltada en su estructura, se destina a la exaltación y glorificación de la Virgen, titular de la parroquia bajo la advocación de la Asunción; en ella se suceden la imagen entronizada de la Virgen con el Niño, un enorme relieve de la Asunción entre el Padre Eterno y los Apóstoles que se extiende por el cuerpo superior y en el remate del retablo la escena de la Coronación.

De la escultura del retablo de Carmona, cabe señalar que Nufro hizo los paneles con los Padres de la Iglesia Occidental: San Gerónimo, San Agustín, San Ambrosio y San Gregorio y los tondos de San Pedro y San Pablo. El taller de Bautista Vázquez hizo el resto de la imaginería, pues como ya señaló Hernández Díaz *aún cuando toda la labor tenga el sello magistral del maestro Vázquez, quien, mediante dibujos o modelos de barro, daría la pauta de todo lo figurativo.*

Salvo los grupos de la calle central que tienen imágenes de bulto redondo, el resto de escenas se conforman a base de bajorrelieves. La labor escultórica fue ejecutada entre agosto de 1565 y enero de 1569.

Los relieves del primer cuerpo, más cercanos al espectador –*Encarnación, Visitación, Epifanía y Circuncisión* – *Grupo de la Natividad y Virgen titular*, son los fragmentos mas

cuidados y la parte que más directamente acusa la mano del maestro. El resto son de menor calidad, en buena parte debida a su altura, aunque de estos merecen destacarse

Las historias de la Huída a Egipto, Jesús entre los doctores, la Flagelación, la Lamentación y el Entierro. En cambio son de menor interés, en cuanto a la composición, escenas como la Sagrada Cena, que es sin duda una de las composiciones menos logradas del conjunto, pues a lo abigarrado de su composición se suma la falta de conexión entre los personajes y su homogeneidad y poca expresividad en los personajes y sin embargo comparte una misma fuente (estampa u obra escultórica o pictórica) con el mismo tema que realizó Esteban Jamete para el retablo de Santa Elena en la catedral de Cuenca.

En la *Anunciación* el rostro de la Virgen recuerda a muchos de los rostros femeninos de Vázquez y preludia a la escena que realizará en Lucena. La escena de *la Visitación* está a caballo entre esa tensión que hay en “*El Abrazo*”, donde la figura de santa Isabel descompensa la composición al arrojarse a la Virgen, y los personajes femeninos del fondo que participan de un profundo clasicismo. *La Natividad* (Fig. 148) es una de las pocas historias donde el bajo relieve se transforma en figuras de bulto redondo en un primer plano y figuras de medio y bajo relieve detrás, creando una gran profundidad. En la *Epifanía* es de una gran belleza la Virgen y el Niño que dialogan con los Magos, en donde los tres Reyes repiten una composición que Vázquez plantea en otras escenas análogas. La escena de la *Circuncisión* se asemeja estilísticamente a otras realizadas por el maestro.

En la *Huida a Egipto* (Fig.147), el grupo de la Virgen con el Niño tiene claras analogías con el bello relieve atribuido de la Virgen con el Niño en la portada de la iglesia de la Anunciación (Fig.24) y con el documentado de la escena de *la Huida a Egipto* del Retablo mayor de la catedral hispalense.

En la *Oración del Huerto* tiene un tratamiento de los planos muy conseguido a la manera de los escultores italianos del Cuattrocento. Hay algo del *rilievo stiacciato* o relieve aplanado que ya pone en práctica Brunelleschi, y que seguirán algunos como Donatello, sistema en el que los efectos se consiguen mediante mínimas variaciones del modelado de las superficies y una talla poco profunda en donde las formas parecen dibujadas en vez de talladas. La *Flagelación*, sin duda una de las escenas más bellas de todo el retablo, quizás por la sobriedad de la composición, *Quinta Angustia* y *Entierro de Cristo*, *Camino del calvario*, por el patetismo que emana de la composición y el dinamismo de las figuras son de las escenas más interesantes. *El Sepulcro*, en donde es muy sugestivo el cuerpo

miguelangelesco de Jesús y que preludia los desnudos de Jerónimo Hernández. En *la Resurrección*, no está muy lograda la postura de Jesús que parece algo extraña por la torsión de las piernas y sobre todo si se compara con la portentosa imagen del resucitado del retablo de San Mateo de Lucena.

Estilísticamente pueden apreciarse diferentes formas y manos en este retablo, en cuanto a la escultura, aunque todo tiene el espíritu y las pautas del maestro. La Virgen madre que preside, parece estar compuesta según normas estéticas de la famosa Madonna de Torrigiano del Museo de Bellas Artes. Aunque esta composición de la Virgen en “*sacra conversazione*” con dos ángeles que la sirven ya había sido recreada en el destruido retablo de Mondéjar, y a su vez estos ángeles recuerdan a los atribuidos al círculo de Berruguete en el retablo de Santiago en Cáceres. Esta puede ser obra de Bautista Vázquez y sin duda recuerda otras obras tempranas del maestro como la sedente Virgen de la Paz del retablo de Almonacid de 1554, o con mas semejanza a la atribuida de la Virgen del Prado de la iglesia de San Sebastián de Sevilla, Así como los relieves de la primera calle: *Encarnación*, *Visitación*, *Epifanía* y *Circuncisión*. Muy bella también es la imagen de la *Asunción* con Dios Padre que la recibe encima es muy semejante al realizado para el retablo de la Virgen de la Piña en Lebrija.

Por último en el Calvario, el Cristo que corona el retablo es obra de buena factura y correcta composición, presenta características de otras obras de Vázquez.

En las escenas de mayor calidad se muestra claramente el estilo de Vázquez, el más italianizado de los escultores del siglo XVI, quien sigue la línea sansovinesca sin contaminarse del miguelangelismo imperante entre sus contemporáneos, característica que mantiene hasta el final de su dilatada trayectoria. Su estilo sereno, elegante y preciosista, se adecua perfectamente a la representación de suaves figuras femeninas con su típica expresión melancólica, de proporciones algo alargadas y pequeñas cabezas a las que dota de suaves movimientos con el típico contraposto manierista. Sobresale el conocimiento del escultor a la hora de representar los plegados de las vestiduras, que se ciñen al cuerpo en bandas estrechas, buscando la diagonal con el fin de acentuar el movimiento en espiral de la figura. También destaca en la descripción del modelado de las carnes, con rostros magros en los personajes masculinos, algo redondeados y cierta teatralidad con nudillos destacados, mientras que en los femeninos destaca el tratamiento de los cabellos finamente ondulados.

Si bien la obra en relieve de Vázquez no llega a alcanzar la elevada calidad de sus esculturas exentas.

En los relieves, Vázquez despliega composiciones ordenadas y claras, con personajes relacionados entre sí, incluyendo todo tipo de posturas, algunas de ellas escorizadas que resuelve con gran pericia, muestra de su gran calidad técnica. Estas composiciones, que seguramente procedan en buena parte de los repertorios grabados nórdicos, con Durero a la cabeza, y esencialmente italianos, especialmente para las decoraciones de grutescos, son reelaborados por el propio Vázquez, quien debió encargarse de dar para todos ellos un boceto en papel y su consiguiente modelo en barro, método de trabajo documentado en otras ocasiones.

Otra mano diferente, quizás con menos volumen en las formas o un concepto escultórico más arcaico se observa en los relieves de los Doctores: los Santos Gerónimo, Agustín, Ambrosio y Gregorio encima de los cuales arranca el primer cuerpo que seguramente sean de la mano de Nufro o de un escultor anterior a Vázquez.

La sustitución de Nufro de Ortega por Vázquez el Viejo no solo significó un cambio tipológico al cambiar el plan inicial de un retablo pictórico por otro escultórico, sino que además dejó en manos del escultor el control de la policromía del retablo. Buscando un acabado uniforme en el que es difícil apreciar diferencias entre la policromía de la arquitectura del retablo y de su escultura, ambas realizadas en apenas cinco años, entre 1564 y 1569.

Llevadas ambas a cabo en Carmona, seguramente en dependencias de la misma iglesia, el dorado y policromado de la arquitectura se realizó entre julio de 1564 y la primavera de 1565; tuvo un coste total de 1000 ducados y la ejecutaron un equipo de pintores y doradores afincados en Sevilla compuesto por Juan de Zamora, Antonio de Arfián, Pedro de Campos, Gonzalo Vázquez y Pedro de Villegas Marmolejo. Por su parte, la escultura del retablo fue policromada entre enero y diciembre de 1569, dividiéndose en mitades, una para Villegas Marmolejo, Andrés Ramírez y Antonio Rodríguez y la otra para Antonio de Arfián, recibiendo cada uno de ellos 500 ducados por su labor. En la última restauración del retablo se ha podido fotografiar por ejemplo una etiqueta que ponía la siguiente leyenda “La acencion de nuestro señor xpo” y debajo unas iniciales Aº RF, que se correspondería con

Antonio de Arfian con lo que vemos la distribución de las tareas entre los distintos equipos de policromadores.

En ambos casos se trata de artistas muy cercanos a Juan Bautista Vázquez *el Viejo*, conocidos de Sevilla que o bien habían trabajado ya con él en años anteriores o bien lo harían en el futuro, como son los casos de Juan de Zamora, Andrés Ramírez, Pedro Villegas o el mismo Arfián.

Como ya ha señalado Palomero en este retablo se muestra claramente “el carácter retardatario que experimentó la escultura sevillana en el tercer cuarto del siglo XVI, al mantener Vázquez en vigor los espirituales y estilizados modelos berruguetescos frente a la concepción corpórea y monumental que se estaba desarrollando en la península durante esos años”. El mismo autor señala la importancia del retablo de Santa María de Carmona por su carácter de síntesis de las estructuras platerescas habituales hasta entonces en el retablo sevillano y de los nuevos planteamientos formales de origen toledano llegados con Vázquez el Viejo.

Bibliografía:

Ponz, 1788. Reedición de 1949: 1527. López Martínez, 1929: 195 y 205-206. Hernández Díaz, 1933: 76-77. Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán, 1941: 125-128, figs. 137-152 y n.141. Hernández Díaz, 1951: 30. Azcárate, 1958:323-324. Camón Aznar, 1961: 265. Serrera, 1975:19. Palomero Paramo, 1981:129-131. “definición...3-4-5, 1987-89:51-84. Bernalles Ballesteros y otros, 1989: 166. Checa, 1990:308. Stratton, Suzanne, 1994: 61. Ruiz de Lacanal, 1999:162-163. Marcos Villán, 2009. Porres Benavides, 2009:237-259.



Figs.146 y 147: General. Retablo mayor de Santa María de Carmona (Sevilla).
Detalle de la Huída a Egipto. Retablo mayor de Santa María de Carmona (Sevilla). Foto José Manuel Santos Madrid.



Figs. 148 a 151: *Adoración de los pastores*; Firma de Antonio de Arfián; *Madonna con el Niño* y *Virgen con el Niño del grupo de la Huida a Egipto*. Retablo mayor de Santa María de Carmona. Archivo IPCE.



Retablo de la Iglesia de la Magdalena (Sevilla).

Retablo mayor. Tipo mixto (pictórico y escultórico)

Juan Bautista Vázquez “el viejo” (escultura), Antonio de Arfián (policromía y pintura) y Chacón.

Desaparecido. Algunas imágenes en la actual parroquia de la Magdalena.

Virgen de las Fiebres (138 cm. altura).

Hacia 1564.

Ha participado en la exposición de 1929 en la Parroquia del Salvador, en *Martínez Montañés (1568-1649)* y *la escultura andaluza de su tiempo* en Madrid 1969 y también en *100 años de investigación del patrimonio artístico y cultural* (1907-2007), organizada por la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.

Éste retablo fue concertado en 1564 y quedó concluido satisfactoriamente ocho años más tarde, resolviendo Arfián y Chacón la contratación de su policromía. Fue sustituido en 1700, y algunos historiadores como González de León calificaron esta obra como “bellísima”. Las circunstancias que rodearon al desmantelamiento de la propia iglesia responden a la nueva mentalidad urbanística de principios del XIX. La historiografía cita algunos despojos del que fue retablo mayor de la iglesia de la Magdalena, como el relieve de *las Marías ante el Sepulcro vacío de Cristo*, ubicado en la actualidad en el despacho del párroco, aunque mas bien corresponde estilísticamente al barroco o el Crucificado existente en la sacristía de la real parroquia, que aunque estilísticamente no está en conexión con Vázquez, pudiera ser una obra cronológicamente cercana y de algún artista coetáneo. Quizás la imagen de la Virgen de las Fiebres, pudiera haber formado parte de esta obra. Esta obra se le otorga a Vázquez según se ha mantenido tradicionalmente desde Hernández Díaz, anteriormente Gestoso se hace eco de la atribución de esta obra a Torrigiano, que sostiene a su vez González de León, y de hecho puede relacionarse con otras obras del maestro como la Virgen del Facistol de la Catedral de Sevilla, o el medallón de la Virgen de la portada de la iglesia de la Anunciación.

La Virgen de las Fiebres, es una devoción antigua, que se remonta a una talla anterior a la ejecutada por Vázquez, ante la cual doña María de Portugal acudió para rogar por la salud de su hijo Pedro “el Cruel”, dejando como voto tras sanar el Rey, una imagen en plata de su hijo arrodillado ante la Señora, destruida en el hundimiento de 1691. La imagen se encuentra actualmente en la parroquia de la Magdalena, antiguo convento dominico de San Pablo. Bernaldes apunta que quizás antes se llamara del Socorro. La Virgen, de una proporción algo mas pequeña del natural, tiene una composición de rueca que se pudiera basar en prototipos creados por Berruguete, como la Virgen con el niño que parece que donó a la iglesia de Santa Eulalia de su natal Paredes de Nava, legada en su testamento, esto se conoce por tradición, o la realizada posteriormente para el retablo de la iglesia de Santiago de Cáceres. Este tipo de composición en “rueca” después la continuaran escultores del barroco andaluz como Cano. Esta composición de Paredes de Nava también anticipa la forma de disponer el manto y la túnica, las facciones de la cara de la Virgen e incluso la forma de los pechos. También podemos ver antecedentes en la obra de Villoldo y en concreto en su Virgen de la iglesia de San Pedro de Ávila, que se le atribuye.

Esta forma de rueca ayuda a dulcificar aún más la imagen, en donde la verticalidad de la obra se rompe por una diagonal que forma la disposición de la imagen del Niño Jesús y las

manos de la madre, la izquierda sujetándolo y la derecha que delicadamente recoge o se apoya en la vuelta del manto. Verdaderamente admirable es la conjunción de las cabezas de madre e hijo unidas física y psicológicamente mediante la mirada. Esta imagen será prototipo de otras creadas por Vázquez y la estela de escultores que le siguieron. La imagen se muestra como la denominada Hodegetria (Virgen conductora). También tiene algo del tipo denominado Eleousa (Virgen de la ternura) en la que Jesús se muestra acariciando suavemente la barbilla de su Madre.

Como dice el profesor Gómez Piñol: *Vázquez ha logrado una perfecta fusión del fondo y la forma en el ademán cariñoso y protector de la madre armoniosamente sugerido por las amplias curvas del ropaje cuyos pliegues revelan delicadamente la anatomía del cuerpo de la virgen y con claridad derivan de la estética rafaelesca de la “grazia”. Esos pliegues evocan dobleces estudiados en el natural, muy alejados de la planitud y la abstracta esquematización de signo medieval.* El Niño Jesús pertenece a la tradición italianizante de los *putti* renacentistas y se parece a otros ejecutados por Vázquez como los realizados en el sepulcro de del Corro. El niño de miembros regordetes presenta una palpitante vitalidad. Los mofletes del rostro, así como el dibujo del cabello son característicos del citado tipo infantil.

Como dato curioso podemos comentar que la Virgen de las Fiebres ha tenido varias copias como la que encarga en 1842 el obispo de Puerto Rico, Fray Pablo Benigno Carrión de Málaga a Gabriel de Astorga, según recoge fray Ceferino González en su *Sevilla Mariana* publicada en 1884 y que proporcionó Palomero. Esta imagen se conserva hoy en el seminario de San Juan de Puerto Rico y Margarita Estella duda de que sea de un original coetáneo de Vázquez debido a su fidelidad. También en la catedral de Santo Domingo se encuentra una imagen de la Virgen que tiene parecido a esta. Más recientemente el artista sevillano Manolo Caballero, en la década de los 50 del siglo pasado, realizó otra versión para la sede central del Opus Dei en Roma. Es interesante saber que ya en su época sirviera de modelo a otras que se realizaron. Otro artista cercano a Vázquez que trabaja en la antigua parroquia de la Magdalena es Gaspar del Águila, a quien en 1586 se le encarga un retablo para el altar donde tenía su entierro el jurado Juan Pelaez y en el que se pondría el identificado como Cristo de las Fatigas.

Bibliografía:

Gestoso, 1892:382 González de León, (1844, edic.1973):100-101. López Martínez, 1929:90 y 243. Ídem (1932): 141. Hernández Díaz, 1948:29-30. 1951:26. 1980:221. Morales

Martínez y otros; 1981:127. Estella Marcos, 1990: 90. Porres Benavides, 2004: 28. Gómez Piñol, 2007:34. 2010: 46- 47. Porres Benavides, 2010:168. Roda Peña, Jose, 2010:79.



Figs.152 y 153: *Virgen de las Fiebres*. Juan Bautista Vázquez. Iglesia parroquial de la Magdalena (Sevilla). *Virgen con el Niño*. Alonso Berruguete. Iglesia de Santa Eulalia. Paredes de Nava (Palencia)



Imágenes del facistol del coro de la Catedral

Escultura en madera policromada (la Virgen) y doradas (el crucifijo y los cuatro evangelistas). Tamaño pequeño. La Virgen mide 0,35 m.

Catedral de Sevilla.

Materiales del facistol: Madera (caoba, nogal y ébano) y bronce

Medidas generales del Facistol: 370 cm. (a) x 170 cm. (h) x 170 cm. (p).

En el facistol intervienen Hernán Ruiz II, Bañares (carpintero), Bartolomé Morel (fundidor) y los escultores Juan Marín y Bautista Vázquez el viejo (las esculturas) el entallador Francisco Hernandez y el Herrero Juan del Pozo.

1562- 1565 el facistol. 1565 las esculturas.

Intervenidas por Juan Carlos Castro en 2012-2014.

La Virgen estuvo en la exposición: *Jerónimo Hernandez y la escultura del manierismo en Andalucía y America*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.

1986. el Facistol al completo en la exposición *Magna Hispalensis*. Catedral de Sevilla. 1992.

Coincidiendo casi con la inauguración del monumento de Semana Santa, el Cabildo decidió el veintiséis de abril de 1560 *hacer un atril nuevo para el coro de esta Santa Yglesia* en cuyo diseño, puso de manifiesto el omnipresente Hernán Ruiz su capacidad para crear muebles litúrgicos. El facistol presenta tres cuerpos centralizados, decorados con motivos geométricos que aparecen en sus dibujos arquitectónicos y un meditado programa iconográfico realizado en bronce y madera. La estructura de dicho mueble fue realizada por los carpinteros de la seo con la madera adquirida por la Fábrica entre 1562 y el primer trimestre de 1564, cuando finalizada la realización del tenebrario están documentados los pagos a los carpinteros. A Juan Marín se le encargara las decoraciones embutidas en dicho mueble y por último a Vázquez la realización de las figuras que van en el templete que culmina dicho mueble, los cuatro evangelistas, el crucifijo y la Virgen con el Niño al interior del templete. Una imagen mariana que tiene relación con esta última es la Virgen de las Fiebres. Hernández Díaz apunta *el bello juego compositivo de la mitad superior de la imagen*, que se abre teniendo por extremos las manos de la señora y la cruz que porta el niño, que ha de ser de gran interés en la evolución escultórica Sevillana y que tiene un precedente iconográfico en una imagen de la Virgen con el Niño que hay en una decoración interior de la catedral de Cuenca, en concreto en la capilla del canónigo Eustaquio Muñoz, iniciada en 1537 por Diego de Tiedra. Según Alfredo Morales, la imagen de la Virgen recuerda en su rostro al Giraldillo. Parece que su realización es en 1565 por Vázquez, a quien también se deben el crucificado y los cuatro evangelistas que coronan el edículo pues hay unos pagos reflejados en 23 de marzo se abonaban a Vázquez partidas por seis imágenes de madera, y el 7 de diciembre, por los dibujos *de lo embutido de lo alto del facistol nuevo del coro*". Este dato ya lo revela Ceán Bermúdez en su *diccionario "trabajo en 1565 para las estatuillas para el facistol del coro y el embutido que contiene"*.

Son curiosas las noticias referentes a este facistol realizado en colaboración con Bartolomé Morel como fundidor y Marín como escultor. A Vázquez se le paga por lo anterior, Marín modela en cera los modelos para los relieves de bronce, que fundirá Morel *para que se bacier de bronce*. Con otra obra que se le atribuye su participación con bastante probabilidad, se reflejara el laborioso proceso de obras en bronce que requería la colaboración de varios artistas especialistas en la materia.

De los cuatro evangelistas, de difícil identificación pues no portan atributos propios del tetramorfos, solo identificaríamos a Juan por ser el más joven, llama la atención su delicadeza en la composición de plegados, giran sus cabezas hacia el Cristo. El san Juan está

escribiendo en el libro que porta y su pierna cruzada, algo forzada recuerda a obras anteriores del renacimiento italiano como la fortaleza de Bambaia (hoy en el Victoria and Albert de Londres) que a su vez parece que se inspira en la Leda de Leonardo.

Bibliografía:

Ceán Bermúdez, 1802. Gómez Moreno, Manuel, 1931:90. Hernández Díaz, 1948: 30. Hernández Díaz, 1951:29 Camón Aznar, 1961: 265. Bernales Ballesteros y otros, 1989: 167. Hernández Díaz, 1990:270-1. Palomero Paramo, Jesús, 1992:522. Laguna Paul, Teresa y González Ferrin, Isabel, 2000:117-140. Morales, Alfredo, 2000:204. Porres Benavides, 2010:167. Roda Peña, 2010: 291.



Figs.154 y 155: Imagen de la Virgen con el Niño y Evangelista . Facistol Catedral



Figs.156 y 157: Evangelista y San Juan. Facistol Catedral de Sevilla.



Retablo para la iglesia de los santos mártires Ciriaco y Paula.

Retablo para capilla lateral.

Desaparecido.

Iglesia de los Santos Mártires de Málaga.

Hacia 1566.

Retablo encargado por doña Isabel de Albo, de Ávila o de Alba, parece que “Dalbo” es un error en la transcripción. Como la mayoría, fue documentado por López Martínez al citar a Hernán Ruiz II que acudió como representante en un pleito (cosa habitual de él para con sus amigos así como prestar fianzas) *al maestro escultor bautista Vázquez, el viejo en el contrato que suscribió... para labrar el retablo de Doña Isabel Dalbo, viuda del regidor Juan Contador*. Estella da la noticia del documento hallado en Madrid dictado por el regidor de Málaga, don Juan Contador, a primeros del año de 1563 en donde menciona un testamento redactado por él en Málaga en 1559, aun no localizado. En ese documento aclara que él y su esposa Isabel de Albo, tienen capilla en la iglesia de los Santos Mártires de Málaga, de la que es patrón su hijo mayor García de Baena. Este documento habla de la capilla ya realizada y de que el encargo se podría realizar a partir de 1563.

Bibliografía:

López Martínez, 1949: 14. Palomero Paramo, 1981: 185. Estella Marcos, 1990: 89-90.



Retablos para la iglesia de Santa María de Écija.

Tipo mixto (pictórico y escultórico).

Juan Bautista Vázquez “el viejo” Gaspar del Águila y Pedro de Villegas.

El sacramental desaparecido, resta el de San Lorenzo de tipo pictórico.

1566 o antes.

Parece que fue obra conjunta de Vázquez, Gaspar del Águila y Pedro de Villegas. El 13 de febrero de 1566 el escultor le otorga poder Cristóbal Sánchez en Sevilla para que cobre al mayordomo de la iglesia de santa María de Écija 32.500 maravedís *que es el tercio de los 97.500 mrs que yo tengo que aver por el retablo questoy obligado a hacer para la dicha Yglesia*, la tercera parte de la ejecución de la obra, que por lo visto se comprometió días

antes. En la misma fecha Gaspar del Águila, dio poder para cobrar 50 ducados del mayordomo de dicha iglesia para acabar las historias del mencionado retablo *para acabar las historias de la imagineria* y una semana después volvían a otorgar los dos una carta con la misma cuantía.

Ya asentado, Villegas iniciaba su pintura y policromía, apoderando el 10 de febrero al batihoja Juan de Dueñas para que cobrase de la iglesia los 100 ducados que aún le debían por la *pintura, dorado y estofado del retablo del sagrario que de la dicha iglesia yo tengo fecho*. Los libros de cuentas de la fábrica testifican las partidas abonadas entre 1573 y 1574 a Villegas por esta obra, a la vez que documentan el proceso de excomunión a que fue sometido el mayordomo de la iglesia, por negarse a liquidar en el plazo fijado por el juez eclesiástico la cantidad que se adeudaba a este pintor .

La iglesia de Santa María de la Asunción de Écija se hizo de nuevo en el XVIII sobre la anterior. Del antiguo Sagrario nada se puede observar en la nueva fábrica, aunque el retablo de San Lorenzo que está a los pies de la iglesia, se ha venido identificando con el que contratara Vázquez, aprovechando su estancia en la ciudad para la construcción del sacramental.

El retablo fue contratado por Alonso Gómez de Baena, beneficiado de esta iglesia, según refiere la inscripción que hay en el banco y se estrenó en 1570. Parece que de la tarea pictórica se encargó Villegas. Su repertorio iconográfico consta de nueve tableros, representándose en el banco el martirio de san Lorenzo, inspirado quizás en un grabado de Marco Antonio Raimondi. El núcleo central está ocupado por San Lorenzo y las imágenes San Sebastián, San Pedro, San Fulgencio y San Pablo. En un medio punto está el tema de la *Anunciación* y dos tondos laterales con Santa Catalina y Santa Bárbara de busto.

Bibliografía:

López Martínez, 1929: 91. 1932. Hernández Díaz, J y otros: 1951. Serrera, 1975: 19. Palomero Paramo, 1981: 186.



Fig.158: Retablo de San Lorenzo. Iglesia de Santa Maria de Ecija



Retablo para la iglesia de la Concepción

Juan Bautista Vázquez “el viejo” y Antonio de Arfián (policromía)

Destruído.

Iglesia de la Concepción (Huelva).

1566.

El 5 de marzo de 1566 sabemos que hay un contrato para la iglesia de la Concepción de Huelva, en que trabajaría Vázquez para la escultura y arquitectura del retablo y Antonio de Arfián en la policromía. Solo sabemos que era de *de madera de figuras* y que duró una década su realización, puesto que en 1576 todavía se hallaba en el taller de Arfián para su policromía y el 27 de febrero del año siguiente ya se había asentado en el altar mayor de la iglesia. El precio fue *650 ducados e un caiz de trigo*.

Bibliografía:

López Martínez, 1929: 135-136 y 154.1932: 170. Palomero Paramo, 1981: 172.



Retablo para la iglesia de Manzanilla

Juan Bautista Vázquez “el viejo” y Nicolás de León, Álvaro de Ovalle (policromía)
De tipo fundamentalmente pictórico, salvo la escultura titular.
Destruído.
Iglesia de Manzanilla (Huelva)
1567.

Para la iglesia de Nuestra Señora de la Purificación realiza éste retablo que albergaría la imagen de la titular, de la misma advocación, realizada por Nicolás de León en 1546. Fue encargado por el provisorato con las cláusulas *que quepa la imagen de ntra. señora que agora tienen hecha en la dicha yglesia* así como que era fundamentalmente un retablo pictórico y *los demás repartimientos an de se tableros para pintura y ecepto que en el de encima a de ir un dios padre de medio relieve de medio cuerpo metido en unas nubes.*

La pintura de los tableros del retablo y la policromía del retablo corrió a cargo de Álvaro de Ovalle, que en 1567 conseguía el encargo de realizarlo.

Bibliografía:

López Martínez, 1929: 91. Palomero Paramo, 1981: 172.



Custodia de madera para Santa Olalla (Huelva)

Juan Bautista Vázquez “el viejo”
Talla y carpintería de madera de pino
Desaparecida
1567.

El 24 de octubre de 1567 Vázquez conviene con el mayordomo mayor de las fabricas del arzobispado hispalense a realizar una custodia de madera que debía de ser *de madera de borne de Flandes*, debiendo ser tan alta como la que se realiza para San Agustín en Sevilla. El primer cuerpo tendría columnas de orden jónico y un ángel torchero. El segundo cuerpo lo debía presidir la figura de un Cristo resucitado y alrededor seis niños (¿angelitos?). El

tercer cuerpo con seis balaustres torneados y encima del todo una figura de la Fe. La obra debía de estar acabada para finales de enero de 1568. Se concertó en 65 ducados.

Bibliografía:

López Martínez, 1929: 91.



Retablo del sagrario de San Miguel de Jerez.

Retablo de imaginería.

Desaparecido

1568 (o antes).

El nueve de febrero de 1569, el mayordomo de la parroquia de San Miguel, Andrés López Farfán de los Godos, otorgaba un poder en favor de Juan Benítez Camacho y del entallador Nufro de Ortega, ambos vecinos de la ciudad hispalense para que allí, compareciesen *ante el señor don christoval de padilla dean de la santa yglesia de sevilla e provisor de ella e ante otros quales quier Juezes e Justiçias de donde más convenga* y defendiesen a la fábrica parroquial de Vázquez, domiciliado en Sevilla en la collación de la Magdalena, quien exigía una suma *de çierta ymagineria de un Retablo*. El problema parece que se resolvió de inmediato, ya que cinco días más tarde Diego Fernández, entallador sevillano, en nombre de Juan Bautista Vázquez que le había otorgado un poder ante el escribano hispalense Juan de la Coba el 29 de septiembre de 1568, daba por libre a la fábrica de San Miguel de 103 ducados que le adeudaba *por la ymagineria que haze para el retablo del sagrario de la dicha yglesia*, con lo que nos queda claro el destino exacto de la obra del escultor para el templo Jerezano.

El antiguo sagrario de la parroquia de San Miguel de Jerez estaba situado en la cabecera de la nave del evangelio, pero en el siglo XVIII, debido al aumento del culto eucarístico se decidió construir una nueva capilla sacramental, obra que se realizó, incluyendo un retablo nuevo, entre 1717 y 1770. El retablo primitivo perdió su razón de ser, y fue sustituido por uno neoclásico. En esta iglesia no se han encontrado restos de esta obra.

Bibliografía:

López Martínez, 1929.pág. 91.Romero Bejarano, Manuel, 2008:461.



Andas para la iglesia de Consolación de Utrera.

Juan Bautista Vázquez “el viejo”

Talla en madera dorada e imagen de una virgen.

Desaparecido.

1570.

El 21 de enero de 1570 Vázquez, como él se define *pintor de imagineria, vzo en san salvador*, se compromete a realizar para el monasterio de Consolación, unas *andas de talla dorado y esgrafiado y a de llevar en lo alto de la linterna por rremate una Ymagen de la Birgen en pie y las manos puestas con el cabello tendido y una vestidura que parezca belo* con lo cual nos lleva a pensar que seguramente se trataría de una imagen de vestir. Sabemos que en esta época el actual santuario estaba construyéndose y la imagen de la Virgen de Consolación parece que fue realizada en el siglo XIV por un escultor desconocido en madera de peral, según corroboró el profesor Arquillo en el informe previo a la restauración. Parece que originariamente era una talla completa y después se transformó en vestidera pero que no tendría nada que ver con la imagen que contrata Vázquez, no sabemos si durante un tiempo hizo de vicaria de la titular, pues según cuenta las crónicas en ese tiempo estaba muy mal. Es curioso que no sea la última vez que contrate este tipo de elementos, pues en 1575 contratará otras andas con la imagen de San Pablo para Écija.

Bibliografía:

López Martínez, 1929: 91.



Retablo de San Mateo de Lucena.

Retablo mayor. Madera dorada y policromada.

Juan Bautista Vázquez “el viejo” (algunas esculturas y relieves) y Jerónimo Hernández (traza general, mazonería, algunas esculturas y relieves)

El retablo mide 11.41 m x 8.35 m

Comenzado en 1570.

Restauración en 1777 y la realizó Luis Márquez Reciente y en 2003 por la empresa Coresal bajo la dirección del IPHE.

El retablo de San Mateo de Lucena, constituye uno de los grandes retablos del Renacimiento andaluz, no solo por lo impresionante de su diseño, así como la calidad de sus relieves y los artistas que en él intervienen, tanto hacedores como peritos: Bautista Vázquez, Jerónimo Hernández, Hernán Ruiz III, Juan Bautista Monegro y Juan de Orea, Maestro mayor de la Alhambra.

La documentación de su retablo mayor nos permite conocer sus comitentes, autores y fechas de realización. El encargo del retablo se remonta al 25 de octubre de 1570, cuando Jerónimo Hernández se comprometía en presencia de su cuñado Hernán Ruiz III, hijo de Hernán Ruiz II, que actuaba como su testigo y fiador a ejecutar por mandamiento del licenciado Martín de Acosta, Vicario General de Córdoba *la arquitectura ensamblaje y talla del retablo de madera que se ha de facer para la Iglessia de la Villa de Lucena*. Es posible que el encargo le viniera a Hernández por intervención del propio Hernán Ruiz III, que precisamente ese año había tomado el cargo de maestro mayor de la catedral de Córdoba. Incluso se piensa que este hubiera tomado parte en el diseño, esto no es nada infrecuente pues ya se sabe que Hernán Ruiz II enroló en muchas de sus obras al propio Vázquez.

Según Palomero Páramo, en este contrato, el retablo tendría una mazonería rematada en arco de medio punto con dos cuerpos y ático, cuyas tres calles debían llevar columnas de orden jónico. Su calle central estaba reservada sucesivamente a *San Mateo, la Asunción, Dios Padre y el Calvario* mientras que en los laterales se establecerían cuatro relieves, dos en cada una de ellas. Este proyecto inicial fue modificado en 1572, dos años después. El proyecto inicial fue sustituido por otro de mayores pretensiones, concertado en Sevilla, en el que Juan Bautista Vázquez, *El Viejo*, escultor castellano maestro de Hernández, se compromete a hacer la imaginería, aumentando el número de historias, catorce historias para las calles laterales, o sea diez más de lo que un principio se pensaba, además de otros relieves y de varias imágenes. Lógicamente este aumento en el número de relieves trajo cambios en la traza, que fue transformada hasta quedar tal como se puede ver hoy.

El plazo de ejecución se estableció en dos años, durante los cuales se iría entregando la obra en cuatro fases. Una de estas fases aparece documentada el 15 de julio de 1573 cuando Bautista Vázquez cobra un recibo del mayordomo de la fábrica de la iglesia, Martín de Castro de ciento cincuenta ducados y Jerónimo Hernández cobra un mes antes, ochenta ducados en concepto de perjuicio. Esto se debió, al modificar, la fábrica de San Mateo, sin previo aviso el proyecto original del banco del retablo y no aceptar las piezas que ya habían

sido labradas para este elemento arquitectónico. Por ello Juan Bautista Vázquez a instancias de la fábrica y del propio Hernández, declara como comisionado para apreciar la indemnización. El precio de la arquitectura se había fijado en 1.200 ducados, el de la escultura en 1.500; los pagos se efectuarían en correspondencia con las fases estipuladas de entrega de la obra.

El veinticuatro de noviembre de 1577 se dan las cláusulas de la realización del retablo donde se comprometen Bautista Vázquez y Jerónimo Hernández a terminar *para la dha iglesia la ymagineria del retablo para la capilla mayor de la iglesia que la talla e arquitectura del dicho retablo tiene Jerónimo Hernández escultor vzo de esta ciudad*. Aquí determina las esculturas que él bautista vasques, escultor de ymagineria vecino en san biciente haría de talla entera un san matheo en pie y la asunción de nuestra señora y la rrezurrección de xpo nuestro redentor sobre el sepulcro y a cristo crucificado e a nuestra señora y a san Juan a los lados de lo largo que cupieren en los cuatro artesones que a de tener el dicho retablo y mas un san pedro y san pablo y san andres y santiago de talla entera que an destar en el dho rretablo en quatro pedestales y mas catorze tableros de ystorias de mas que medio rrelieve como están escriptas en la traca del retablo.

Con estos dos talleres trabajando a la par se da un gran impulso a la obra. En 1578 hay pagos por la entrega de algunas escenas, *300 ducados de oro los quales son para en quenta de lo que yo he de auer por las imágenes del retablo principal de la dha iglesia* —y ya tengo hecho y entregado al dho mayordomo quatro historias la una de la Asunción de nuestra señora y otra la cena de xpo y otra la oración del guerto y otra exce homo y otra figura de san pedro, estando terminado hacia 1579. En noviembre de ese año solicitan del obispo don Martín de Córdoba y Mendoza que procediese a la tasación, por parte de la fábrica de San Mateo de Lucena y que nombrara a un perito tasador que creyera conveniente con objeto de juzgar en compañía de su representante Juan Bautista Monegro, la arquitectura del retablo mayor de la iglesia. Asimismo le suplica que se le adelanten 200 ducados del precio total por el aumento que han experimentado las costas del traslado desde Sevilla a Lucena (en Archivo General del Obispado de Córdoba. Sección: Provisorato. Leg. 1, f.16).

Vázquez concibió la imaginería del retablo en cuatro partes de cara a su cobro y *ansimismo fecha y entregada cada una de las tres quartas partes restantes me a de entregar otros trescientos ducados*.

El retablo terminó de asentarse el 1 de diciembre de 1579. Para ello se desplazaban oficiales especializados del taller donde se había labrado y el cliente corría con los gastos de la cabalgadura y la manutención; pero cuando el retablo tenía suficiente entidad era el maestro el que iba al lugar para dirigir las operaciones. Así lo hicieron Hernández y Vázquez permaneciendo más de un mes en Lucena y haciéndose cargo de los “gastos” (Op.cit. Leg. 1, 12r-15v) la fábrica; gastos extraordinarios como cabalgadura y manutención de quienes acudían a asentar las piezas y solventar, de paso cualquier inconveniente que surgiese sobre la marcha, aparte de reparar los posibles desperfectos ocasionados durante el traslado. Finalizada la obra, Hernández rogaba al obispo que se le indemnizase por el aumento de costes que esto había supuesto y del encarecimiento que había tomado, pasando de los 2500 ducados, que en un principio se estipularon a 5976 ducados. Esta cantidad sin duda considerable si pensamos que Vázquez por un retablo similar como sería el del convento de San Pablo de Sevilla cobro menos de la mitad dos años antes, unos 2500 ducados.

La parroquia se alarmó ante tan alta estima y de inmediato puso pleito con fecha de 29 de febrero de 1580, en la que el mayordomo de San Mateo eleva un memorial al obispado, enumerando los agravios que se han ocasionado a la fábrica por el veredicto de la tasación, a la par que exhorta al provisorato para que nombre dos nuevos tasadores que enjuicien el retablo y descubran los excesos cometidos por Orea y Monegro. Este conflicto se solucionó por parte del provisor, dando la razón a los peritos y ordenando a los mayordomos de la iglesia, que en el plazo de veinte días pagasen a los artistas lo que habían apreciado, habiendo por parte de Hernández y Vázquez una petición para que la fábrica mayor de Lucena les salde el numerario prescrito en la tasación, de cuya suma hacen donación a la iglesia de 55.534 maravedís. Aunque ello no se verificó de forma tan rápida, ya que en 1586 aún no se había pagado del todo, según un memorial de la viuda de Hernández. Del memorial de tasación del retablo, se extrajeron datos tan curiosos como que se emplearon 20 pinos para la ejecución de la imagería, más 275 bornes y 24 pinos en la arquitectura. El retablo estuvo en blanco, al menos, hasta 1598, año en que se contrata la policromía. Pasaron bastantes años hasta que fue desmontado para ser policromado, algo frecuente en obras de esta envergadura, pues las policromías, abundantes en oro, suponían un elevado presupuesto.

La tasación se realizó el 26 de febrero de 1580, llevándola a cabo Juan Bautista Monegro uno de los escasos retablistas españoles familiarizado con los preceptos palladianos, representando a Hernández y a Vázquez, y Juan de Orea, Maestro mayor de la Alhambra,

por parte de la iglesia. Resultó un precio total de 5.796 ducados, que obviamente rebasaba lo estipulado en el contrato. Esta demasía suscitó el pleito que inició la Fábrica al estimar excesivo el peritaje. Se zanjó el problema validando el veredicto de los peritos y ordenando que se hiciese efectivo.

Uno de los aspectos más llamativos de la organización de este conjunto es la inserción de cuatro columnas de orden gigante, abarcando la altura de los dos cuerpos, de manera que flanquean la calle central y ambos extremos. Ciertamente viene a dotar el retablo de monumentalidad y unidad frente a la tendencia a la compartimentación, aunque este dato quizás no nos interesa demasiado aquí, pues la mazonería se debe a Hernández.

El retablo mayor de Lucena queda así como un ejemplo excepcional de la retablistica sevillana, gestada a partir de fórmulas castellanas, que habrán de ser contempladas como una fuente de inspiración de mayor peso de lo que hasta ahora se ha considerado. Según Palomero este retablo constituye el primer exponente del manierismo en la retablística andaluza

En el retablo de San Mateo de Lucena habría que adscribir a Vázquez y a su taller, casi toda la imaginería del retablo. Apareciéndose notables diferencias de calidad entre unas y otras. Además de la mano directa de Vázquez, se pueden distinguir otras dos de inferior calidad. Las escenas situadas en el primer cuerpo son las más cuidadas y es donde se hace más evidente el estilo elegante y delicado del maestro, aunque también se encuentran relieves de excelente calidad en los cuerpos más altos. La presencia de varias manos en la ejecución de las esculturas es algo común en estos grandes retablos.

De la mano de Hernández son las imágenes de los Evangelistas del banco, de gran calidad, como lo son también las figuras del ático, con variantes de estilo, pues las virtudes son las obras con referencias más directas a las estatuas de la antigüedad, mientras que los dos Profetas responden al estilo de Castilla.

El estilo de Vázquez, ha evolucionado en estos relieves de un manierismo inicial de influencia florentina y más concretamente de Berruguete, en donde hay un gusto por lo teatral y lo lírico, en palabras de Gómez Moreno, y que sería como el “desdoblamiento femenino de la personalidad de Berruguete”, hacia una solemnidad y corrección en las composiciones que ha madurado su obra hacia un clasicismo de índole romana, importado a

España por artistas como Juan de Anchieta o Gaspar Becerra, sin perder la emotividad y sentimiento lánguido que acompaña a sus personajes.

Algunas de las figuras de bulto de la calle central han sido tan manipuladas que resulta difícil enjuiciar su primitiva calidad. Este es el caso de san Mateo y la Asunción. El san Mateo posee las características de los personajes masculinos de Vázquez, su apariencia magra aunque monumental, sus fuertes y marcadas manos que sostienen con decisión los atributos, la pluma y el libro y el rostro que se asemeja al Moisés de Miguel Ángel, recuerda a sus figuras anteriores. Es curiosa, la concomitancia por ejemplo con obras del Quattrocento florentino, como sería el san Juan evangelista realizado por Donatello para el Duomo de Florencia donde tiene un gran parecido el tratamiento monumental de la cabeza con esa masa de barbas divididas en mechones tan plástica como el propio rostro de apariencia solemne e incluso sus grandes manos, aunque evidentemente tengan otra posición. También comparte similitudes con otras obras de Perino del Vaga como un san Pablo en el políptico de San Erasmo en Génova en la Accademia ligustica di Belle Arti, donde el tratamiento de los ropajes en especial de la túnica y el manto los pies y el aspecto general de la figura.

Tiene muchas semejanzas con una obra que tiene documentado el encargo, que es el san Pablo de Écija que le encarga el cabildo de la ciudad y que se venera en la iglesia de Santa Bárbara. Este san Mateo poco tiene que ver sin embargo con su tema homónimo que realizara para el desaparecido retablo de Mondéjar, pues ha envejecido sin duda el santo y el ángel que lo acompaña y toma una actitud más solemne.

La Asunción, que actualmente se presenta exenta y sin ángeles, es similar como ya hemos dicho anteriormente a la Virgen de Medina con ligeras variantes, aquí tiene un velo y los brazos en posición orante los retranquea hacia atrás, como la misma posición de la imagen, pues en Medina se inclina levemente hacia delante.

No ocurre lo mismo con el Resucitado, una figura muy notable que protagoniza una arriesgada composición y que tiene un bellissimo canon de inspiración miguelangelesca que culminara el que realice su discípulo Hernández para la cofradía del Dulce Nombre de Sevilla. Se muestra victorioso y asciende en un difícil escorzo. Este Resucitado presenta diferencias con el Resucitado que Margarita Estella identifico hace unos años en el monasterio de Montserrat de Colombia. De acuerdo con el contrato Vázquez se

comprometía a *fazer de talla entera....la resurrección de Cristo, (...) Sobre el sepulcro levantado, con los guardas que cupieren en rededor del sepulcro.*

Entre los cuatro Apóstoles del primer cuerpo, los anexos a la calle central, san Pedro y san Pablo, son los que mejor responden a la influencia de la escuela castellana, concretamente al estilo de Berruguete; los laterales, Santiago y san Andrés, se han concebido de acuerdo a conceptos más clásicos y resultan menos expresivos.

El san Pablo recuerda a alguno de sus personajes como el san Joaquín de la escena del *abrazo ante la puerta dorada* de Medina Sidonia, tiene aún ese brío amanerado de su primera etapa, con los pliegues y la diferenciación tan marcada en el manto y capa y la torsión, algo exagerada del rostro. San Pedro recuerda también a alguna de sus creaciones homónimas como el del retablo de Mondéjar. Santiago y san Andrés son más clásicos aunque también menos interesantes en calidad y preludian creaciones posteriores de la escuela sevillana en Montañés, especialmente el san Andrés.

Empezando por la Anunciación, hay algunas diferencias con las realizadas de este mismo tema. La Virgen y el Ángel dialogan ahora pausadamente frente a frente en un espacio parecido al realizado en Carmona, aunque quizás la amplitud con que están concebidas las escenas y la rotundidad y perfección de las dos figuras la dotan de otra calidad, aquí son esculturas de alto relieve mientras que en Carmona son de bajo relieve. El ángel recuerda al relieve de la escena homónima que realizó para la puerta del Reloj en la catedral de Toledo, encargado en 1553.

En la *Visitación*, la escena se ha vuelto también más clásica, si la comparamos con una de sus primeras realizaciones, como es la escena compositivamente análoga del retablo de Santa María la Blanca hecho en colaboración con Vergara. La tensión teatral entre los personajes que se encuentran, en ese caso san Joaquín y santa Ana, nada tiene que ver con la tranquilidad aunque ciertamente no menos emotiva con que se encuentran ahora las dos primas. En la escena de *Jesús entre los doctores*, Jesús en el centro de la composición de pie delante de un sitial interpreta el texto con un gesto parecido al *comput digitalis* ante la observancia de algunos, mientras otros discuten y acarrear libros y textos queriendo comprobar la observancia de la doctrina. Al fondo los padres de Jesús entran en la escena.

Muy bello es también el relieve del *Bautismo de Cristo*, en donde este casi al centro de la composición es bautizado por su primo Juan y a la izquierda un grupo de ángeles lo observa

y está en actitud de ofrecerle la túnica, uno de ellos recuerda a uno de los ángeles del retablo de Carmona que flanquean a *la Madonna* sedente y le ofrecen cestas de frutas. El Dios Padre que aparece arriba. También recuerda al Dios Padre que está en relieve de la creación de Adán y Eva de las alas laterales del retablo mayor de la catedral sevillana.

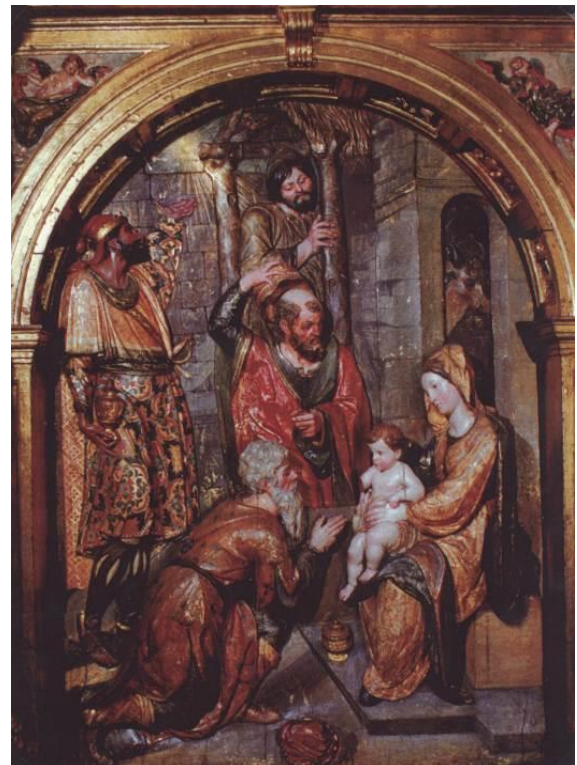
Este retablo de Lucena es interesante también por la escasez de obras de Vázquez o atribuidas a su taller en la provincia de Córdoba, cosa que no ocurre en las actuales provincias de Huelva y sobre todo en Cádiz o Sevilla. Algunas obras en la provincia se ha atribuido a su entorno como el pequeño relieve marmóreo existente en la parroquia de San Bartolomé de Montoro (aunque allí lo aseguran como obra de inicios del XVII y que formaba parte de un grupo junto a otros catorce relieves). Otra obra que sigue la estética dejada por Vázquez es la Virgen con el Niño que esta en el Museo Arqueológico de Córdoba, proveniente de alguna iglesia desamortizada, pero que bien pudiera ser de un autor posterior como Andrés de Ocampo que residió en la ciudad entre 1581 y 1585.

Bibliografía:

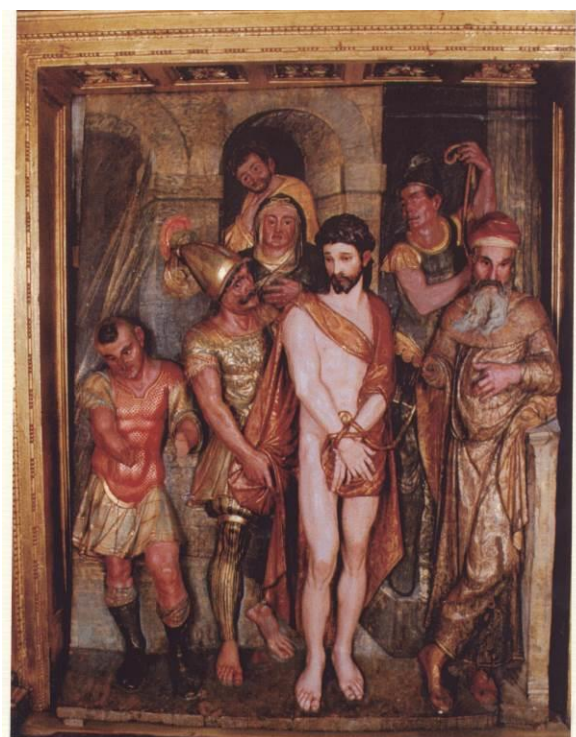
Gómez Moreno, Manuel, 1931:90. López Martínez, 1932: 109. Angulo Iñiguez, 1934: 31... Hernández Díaz, 1951:33 y ss. Camón Aznar, 1961: 265. González Zubieta, 1978. 1981. Palomero Paramo, (a) 1981: 261 y ss. (b) 1981.pp. 89 y ss.: 503-525. Ramírez de Arellano, 1983: 261-264. Bernier Luque y otros, 1987: 88. Palomero Paramo, (1987-88-89): 51-84. Bernalles Ballesteros y otros, 1989: 166. *Guía artística de la provincia de Córdoba*. 1995: 589 y ss. Carrassón López de Letona y Gómez Espinosa, 2002:490. Porres Benavides, 2009:237. Galisteo Martínez, 2010: 367. Herrera García, 2010: 323-325.



Figs.159 y 160: Retablo de San Mateo. Lucena (Cordoba). Detalle de la Huida a Egipto. Archivo IPHE.



Figs. 161y 162: Detalle de la Adoracion de los Reyes.Detalle de la Resurrección. Archivo IPHE.



Figs 163 a 166: *Bautismo de Cristo, Jesus entre los doctores, Ecce – Homo y San Mateo*, titular de la iglesia.



Retablo del convento del Dulce Nombre.

Juan Bautista Vázquez y Antonio de Arfián (policromía)

Retablo lateral. Tipo tabernáculo.

Actualmente capilla del Dulce Nombre, propiedad de la Hermandad de Vera Cruz. (Sevilla).

1571.

Restauración en 2007 por la empresa Gestionarte.

En 1927 Celestino López Martínez sacaba a la luz dentro de su libro *De Jerónimo Hernández a Martínez Montañés* el contrato con fecha de 15 de mayo de 1571, por el cual Juan Bautista Vázquez se compromete con Alonso de Barrionuevo y el doctor Juan de Castañeda, que actúa en su nombre, a realizar un retablo para la Capilla que el mencionado Alonso de Barrionuevo poseía en el Convento del Dulce Nombre de Jesús, vulgo de “recogidas”, y a tenerlo concluido hacia finales del mes de agosto *conforme a la dicha muestra y tengo de auer por rrazon delllo 180 ducados de oro para en quenta de los quales me dais y yo rrecibo de vos el Alonso de Barrionue....* (Oficio 9, año 1571, libro nº 20 105-15, n2 .17616).

Dos meses después, el 12 de julio, Antonio de Arfián se comprometía a realizar la pintura y el dorado de dicho retablo y a terminarla antes de que acabase el mes de noviembre de dicho año. Este retablo se ha estudiado recientemente debido a su restauración y se ha vuelto a adscribir a su autor.

Por la documentación, sabemos que se necesitaron tres meses y medio para la realización del retablo *de aquí en fin de agosto primero venidero*, según las condiciones del contrato, su estructura arquitectónica se articulaba por *columnas de todo relieve* y la imaginería de la calle central debía *ser bien hecha y acabada a bista de oficiales y tal como de mi mano*. Dos meses después, Arfián contrataba la *pintura e dorado y estofado de un rretablo que bautista Vázquez tiene hecho de talla* cobrando la misma cantidad por la policromía que por la ejecución del retablo. Para esta nueva labor de dorado y la policromía Arfián empleó unos cuatro meses.

El retablo se encarga para la *capilla que el propio don Alonso tiene en dicha iglesia, en el monasterio de monjas de las recogidas* haciendo alusión a la primera misión que tuvo dicho cenobio. Parece ser que esta casa tuvo varios propietarios, hasta que en 1544 se funda una

casa para recogidas *o mujeres que quisieron arrepentirse*. Abreviadamente y tras pasar por la desamortización, llegamos al año 1942 en que se hace cargo del inmueble la Hermandad de la Veracruz, actual usufructuaria de la iglesia. Por último señalaremos que el doctor Juan de Castañeda, presbítero, que actúa en nombre de don Alonso, aparece en otros documentos relativos a Vázquez, como el encargo que hace al artista de un Crucificado, que sería el que hoy se identifica con el Cristo de Burgos, y una imagen “de nuestra Señora”.

Poco se dice en cambio del programa iconográfico o de la propia estructura del retablo salvo que *a de llevar las columnas de todo relieve y la ymagineria a de ser bien hecha*.

Hasta que no se ha realizado la restauración, este espacio rectangular se configuraba con tres hornacinas rematadas en arcos de medio punto, siendo la de en medio de mayor tamaño, separadas por pilastras.

El retablo es del tipo tabernáculo, ahora y tras la restauración efectuada, de una sola calle y un solo cuerpo con una especie de ático bajo el arco de medio punto que lo cobija. Un par de columnas de orden dórico y de fuste estriado recogen el entablamento que se adapta en sus extremidades a los cimacios que rematan las columnas y el tercio inferior de estas está decorado con grutescos conformados por ángeles tenantes con jarrones en sus cabezas y roleos de tipo vegetal. Este tipo de columnas las utiliza mucho Vázquez en sus retablos, como por ejemplo en el que hace para el convento de Madre de Dios o en sus retablos mayores. También es típico de Vázquez el entablamento en donde se alternan las cabezas de querubes con las alas cruzadas entre triglifos con perlitas triangulares, con un gran sentido clásico de ornamentación.

En el ático aparece la figura de Dios Padre, con la bola del mundo en una mano y bendiciente con la otra, entre nubes y con la presencia de cuatro ángeles. El arco de medio punto que cierra el retablo se compone a base de querubes y roleos vegetales de diseño simétrico. La rosca o interior del arco se diseña con unas molduras circulares y cuadradas, unidas entre sí formando un acasetonado del espacio. El interior de la hornacina se configura como un espacio ligeramente rectangular, donde se repite el acasetonado del interior del arco y las zonas planas en las paredes verticales, que son aprovechadas para una finísima decoración policroma con estofados con motivos de grutescos o *Candelieri* en donde aparecen las iniciales de Jesús: JHS (Iesu Homo Salvator), haciendo alusión así a la advocación del Convento. La pared o fondo de la caja se decora con la vista de una ciudad, recuperada ahora tras la restauración, en donde se puede observar algunos edificios en

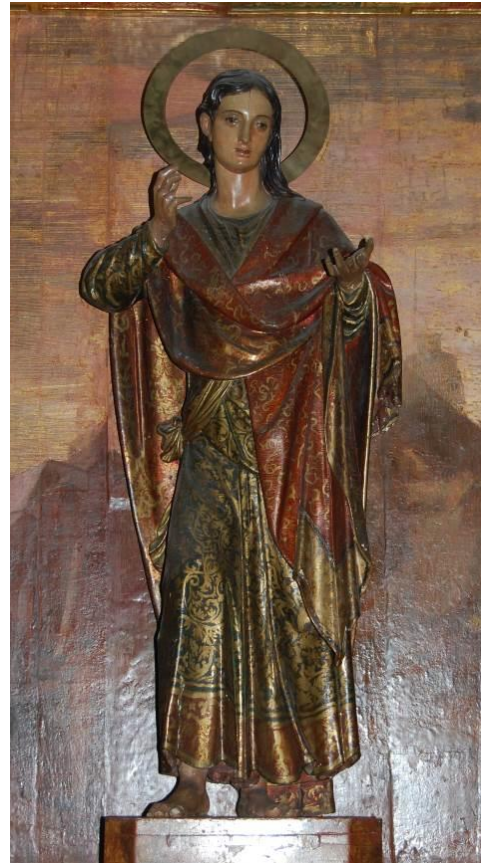
perspectiva y un celaje que cierra dicha composición. Realmente este tipo de “vistas” se hacía generalmente para cerrar escenas dedicadas a un Calvario, con la visión de la ciudad de “Jerusalén” detrás, aunque sin duda podían haber sido creadas para otro tipo de escenografías.

El diseño del retablo se muestra muy parecido a otros realizados por Vázquez, los denominados por Palomero como tabernáculos para programas pictóricos, a modo de *Palla de Altare*, o para programas escultóricos ya sean relieves o esculturas de bulto. Del tipo de contenedores pictóricos podríamos citar el de la *Sagrada Lanzada*, que realiza para el convento de Madre de Dios de Sevilla por encargo de don Rodrigo de Jerez realizado para enmarcar la gran tabla de la *Sagrada Lanzada* y que fue ejecutado unos años antes por Pedro de Campaña, similares a los que realizaba para albergar a sus imágenes marianas o a los temas iconográficos del Calvario y de la Virgen de la Antigua, que pintaba su cuñado Pedro de Bonilla.

En las dependencias de la hermandad de Vera Cruz, que ocupa hoy la iglesia del Dulce Nombre de Jesús, se encontraba la figura de un santo que podría haber sido un san Juan Evangelista, aunque en la reforma que tuvo se le colocó un plato con ojos para convertirse así en una santa Lucía, quizás por haber estado allí la hermandad del mismo título hasta los años 60. Otros apuntan que quizás originariamente podía haber sido una santa Bárbara, aunque morfológicamente no corresponde con una figura femenina. Esta obra, sin duda, goza de los grafismos de la obra de Vázquez y tiene relación con esculturas realizadas por él, o en su órbita, como el san Juan Evangelista de Acora (Perú). Quizás esta imagen pudo presidir el retablo, ya que estilísticamente y por sus medidas encaja, y actualmente se ha colocado allí.

Bibliografía:

López Martínez, C, 1929: 101-2. Palomero Paramo, (a) 1981: 187. Fraga Iribarne, 1993: 56. Porres Benavides y Domínguez Gómez, (A) 2009:113-128. (B) 2009:205-215.



Figs.167 a 170: Retablo del Dulce Nombre de Jesús, capilla de Vera-Cruz (Sevilla).Imagen de San Juan evangelista. Anagrama del “JHS”. Relieve de Dios Padre.

◆ ◆ ◆

Imágenes de santa Justa y Rufina.

Encargo del cabildo de la ciudad de Sevilla.

Juan Bautista Vázquez “el viejo”.

Según Antonio Albardonedo se corresponden con las que se encuentran actualmente en la iglesia del señor San José (Sevilla), aunque estilísticamente se corresponde más con la obra de Vázquez el Mozo.

Hacia 1572.

Altura (1'33).

Exposiciones: Exposición Iberoamericana (sección de Arte Antiguo). Palacio de Bellas Artes. Sevilla 1930. En dicho catalogo se recoge con el núm. 8 y 9 (siglo XVII), *El emporio de Sevilla*. Sevilla, 1995.

Vázquez realizó estas esculturas para la capilla de la Trinidad, que poseía el ayuntamiento en el templo paredaño de san Francisco. En julio de 1572 Diego Postigo, mayordomo del Cabildo Civil sevillano hacia un pago de *35.000 maravedíes que se libraron a Batista Basquez escultor en cumplimiento por la talla que hizo de las vírgenes Santa Justa y Santa Rufina los quales se libraron por recaudos fechos ante Francisco Hernandez que fueron con el libramiento deste dia* (sacado del libro de propios 1572) .

En 1573 el mismo Diego de Postigo, hizo un pago *en que se me remato la talla del retablo que la ciudad hace en la capilla de la Sma. Trinidad*, no sabemos si se trataba del mismo retablo en donde se encontrarían dichas santas.

En un documento, Vázquez reconoce haber hecho *las figuras de las santas vírgenes justa y rufina* y que llevaban *dos años e mas tiempo que estan acavadas e se me habian de pagar* y que se le pague 140 ducados que se le debían todavía de los 192 en que está tasado y pide que se le cancele la deuda. Hace unos años, el profesor de la Universidad de Sevilla Antonio Albardonedo dio la noticia de que la pareja de santas que Vázquez había contratado con el cabildo, eran las que se encontraban en la iglesia del Señor San José, dato que había anticipado Hernandez Diaz relacionándolas con Vázquez en su libro de *Imagíneria hispalense*. En los años 1994-5 se intervinieron por Arte Restauo, equipo formado por Inmaculada Espinosa y Alfredo L. Grande. Los trabajos duraron cuatro meses y consistieron en la consolidación del soporte, limpieza y reintegración de los elementos perdidos, entre ellos el brazo derecho de la santa Rufina, las palmas de martirio y los atributos propios de las hermanas alfareras, los cacharros de loza.

Margarita Estella en cambio no ve tan clara esta identificación y la pone en la órbita de su hijo Vázquez *el mozo*. Con la obra conocida de este, el retablo de la Inmaculada de la iglesia de la Anunciación sevillana o el retablo de la iglesia de san Jerónimo de Granada, en el cual se sabe que trabajó, parece que tiene mas relación, especialmente en el tratamiento de los paños, que quizás en *el Mozo* se quiebran de una manera mas abrupta, como de estilema flamenco mientras que en *el Viejo* el tratamiento de los paños es mas delicado y suave.

Otra pareja de santas Justa y Rufina se encuentran en la actual colegial del Salvador.

Esta pareja de santas provienen de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas y fueron permutadas en 1902 por otras que poseía el Salvador. La historia de esta permuta la describe el profesor Gómez Piñol en el libro de la iglesia del Salvador. Sin querer extendernos demasiado, en noviembre de 1901 el arcipreste de la catedral D. Jerónimo Álvarez Troya, queriendo hacer cumplir las últimas voluntades del que fué chantre en el cabildo catedralicio, Cayetano Fernández, el cual dejó un dinero para realizar unas esculturas de las santas a las que tenía gran devoción, se preocupó de encontrar unas imagenes. Haciéndole ver la gran calidad de las esculturas que estaban en el Salvador, debidas a la gubia de Duque Cornejo, y de que había la posibilidad de adquirirlas en vez de la realización de unas nuevas, a lo que atendió el entonces párroco del salvador D. Francisco Garcés, entendiendo la primacía de la catedral y de que estas serían las que salieran en la procesión anual del corpus metropolitano *que siendo la catedral la iglesia mayor parece que tiene derecho a las imágenes de las santas patronas que están en esta iglesia parroquial del salvador, por ser ,mas a propósito a su grandeza....* El mismo Francisco Garcés escribía a finales de noviembre de 1901, apercibido del mérito artístico que poseían estas *tenían algún merito artístico y próximamente talladas por los años de 1500. Acaso pertenecerían a alguno de los dos hospitales que con el titulo de las santas hubo en la collacion de santa María Magdalena y que fueron reducidas en el año de 1587.*

Estas esculturas son de una gran calidad, han sido catalogadas como de finales del XVI y recuerdan a otras obras femeninas del artista. Comparten la típica iconografía de las santas con la Giralda en medio y con las palmas en las manos como atributos de su martirio. Es interesante también, el dato de que provengan del Hospital de las Cinco Llagas, pues para él hace Vázquez los relieves de la fachada con las virtudes de Fe, Esperanza y Caridad. Gómez Piñol dice de ellas que *policromadas con tonos escasamente atractivos, se percibe, no obstante la mórbida calidad (principalmente la santa Rufina) obtenida por un excelente*

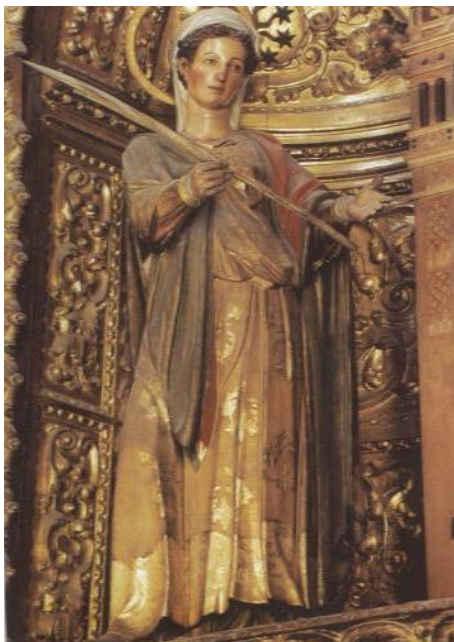
escultor gustoso de acentuar el “contraposto” compositivo y los rasgos de idealización de la belleza femenina emanados del clasicismo renacentista italiano. La santa Rufina con ese contraposto motiva una amplísima curva en la cadera izquierda -un verdadero “dehanchement” clásico subrayado por el predominio de los largos pliegues que surcan la blanda anatomía-.

El torso de esta figura, al igual que en la pintura de Sturmio, revela la voluptuosa presencia de los senos con someras arrugas en la tela. Los rostros de ambas efigies encarnan a la perfección los supuestos formales que sirvieron para trasponer a la imaginería sacra los ideales de belleza femenina, inspirados en la escultura clásica. El sensual y coqueto peinado del pelo, que en una de ellas se adorna con un joya sobre la frente, semeja una recreación de las *teste divine* renacentista italianas, en la conjunción de la geométrica regularidad de las facciones y el rebuscado cerco del tocado. Los rostros son perfectos óvalos alzados sobre cuellos columnarios y es patente en las dos esculturas su concomitancia con la representación que pintara Hernando de Sturmio para el retablo de los Evangelistas de la Catedral en 1555. En el fondo, es la idea del clasicismo renacentista de fundir *la noble forma antigua con la iconografía cristiana*. Como resalta Gómez Piñol se ha realizado un sugerente proceso de simplificación *en donde se han suprimido excesivos detalles descriptivos de las telas de sus vestidos para resaltar la impositiva presencia volumétrica de los jóvenes y airoso cuerpos*. Gómez Piñol observa algunas semejanzas con las de la iglesia de San José, como la agraciada idealización de los rostros y en la técnica de agrupar los cabellos en mechones de aspecto viscoso.

En la concepción anatómica y en el tratamiento de las telas sin embargo, si se advierten algunas diferencias. Gómez Piñol sin embargo, las asocia a la labor del mejor discípulo de Vázquez, Jerónimo Hernández, situándola en la década de 1580 y poniéndola en relación con otras obras del artista como la desaparecida Virgen de Villalba del Alcor o la Virgen del Rosario del convento de Madre de Dios (Sevilla). También tiene bastante parecido con obras que están en la órbita de Vázquez-Hernández como la Virgen de la Pera o del Prado de la parroquia de san Sebastián de Sevilla. Recordemos por último que Jerónimo Hernández contrató en 1586 un retablo en colaboración con Nuñez Delgado un retablo con esta advocación, y se supone que contendría las imágenes de las santas, para el monasterio sevillano de la Concepción. Las imágenes se repolicromaron seguramente de nuevo cuando ingresaron en el Salvador y presentan un decorado parecido al que se le practicó también en estos años al grupo de la santa Ana que está allí.

Bibliografía:

López Martínez, 1928: 133. 1929: 102. Serrera, 1975: 19. Albardonedo Freire, 1994: 60. Albardonedo Freire, 1994:181-187. *El emporio de Sevilla*, 1995:22. Gómez Piñol, 2000: 338-339. Illán y Valdivieso, 2005:70. Vincent-Cassy, 2003: 97-1302.



Figs.171 a 174: Imágenes de Santa Justa y Rufina. Iglesia colegial del Salvador. (Sevilla). Santa Justa y Rufina. Iglesia del señor San José (Sevilla). Brazo de Santa Rufina



Retablo de la Sma. Trinidad.

Juan Bautista Vázquez.
Retablo lateral.
Desaparecido.
Monasterio de San Francisco de Sevilla
1573.

El 16 de enero de 1573, Diego del Postigo, mayordomo del Cabildo Civil sevillano libraba a Vázquez 333 ducados, correspondientes al primer tercio de los 1000 *en que se me remato la talla del retablo que la ciudad hace en la capilla de la Sma. Trinidad*, construida en el monasterio de San Francisco y lindante con el Ayuntamiento. El 10 de junio de este mismo año volvía a entregarle otra partida idéntica y por el mismo concepto. Según Palomero *su estructura arquitectónica no debió diferir mucho de la contratada un año después para el monasterio de San Francisco de Carmona, ya que el precio de ambos retablos fue el mismo.*

Bibliografía:

López Martínez, 1929:102 Palomero Paramo, (a) 1981: 19,172.



Cristo de Burgos.

Talla en madera policroma
Parroquia de San Pedro. Sevilla
1573

Intervención de Manuel Gutiérrez –Reyes Cano a finales del XIX (1894). José Ordóñez Rodríguez a principios del siglo XX. En los años sesenta Sebastián Santos Rojas Intervención por Enrique Gutiérrez Carrasquilla en el IAPH (1997).

En 1573 realizaría el Crucificado de la parroquia sevillana de San Pedro, conocido como Cristo de Burgos; aunque por desgracia (para un claro conocimiento de las obras de Vázquez), se trata de una imagen restaurada y reformada (por Ordóñez Rodríguez y Manuel Gutiérrez-Reyes y Cano).

El Crucificado que se encuentra en el retablo mayor de la iglesia de San Mateo en Lucena, también obra segura de Vázquez, posee una anatomía sin exageraciones y una posición centrada respecto al travesano de la cruz que lo dota de un gran clasicismo (también mas

monumental que el Carmona). La cabeza reposa suavemente hacia la derecha con un mechón de pelo que le cae elegantemente sobre el pecho.

Sin duda el crucificado documentado de Vázquez que más importancia tenga tanto iconográfica como devocionalmente sea el ya mencionado y hoy conocido como Cristo de Burgos. El investigador Celestino López Martínez en su obra de 1929 *Notas para la Historia del Arte: desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* publicó dos documentos referentes al encargo de realización del Cristo de Burgos que anteriormente habían sido identificados, transcritos y relacionados con esta imagen por el oficial encargado del Archivo de Protocolos Notarial de Sevilla y hermano destacado de esta hermandad, don Enrique Lago Rodríguez. El primer documento, fechado el 18 de noviembre de 1573, hace referencia al contrato de obligación y concierto entre el licenciado Juan de Castañeda, presbítero, vecino de la collación de San Pedro de Sevilla, y Juan Bautista Vázquez, escultor, vecino también de esta ciudad de la collación de San Vicente, el cual se obligaba a realizar para la capilla funeraria que Castañeda poseía en la parroquia de San Pedro dos imágenes de bulto redondo y *de buena madera*, una de *Nuestra Señora arrodillada* y la otra, *una imagen de Nuestro Señor Jesucristo crucificado*, especificaba que la efigie del Cristo debería medir ocho palmos y medio de vara desde la cabeza hasta los pies inclusive, puesto en la cruz con su corona de espinas y sus cabellos largos y un paño en el cuerpo, según y forma, como lo tiene el Santo Crucifijo de la capilla de San Agustín de esta ciudad, la cual la tiene que acabar a su perfección del natural *excepto los barnices y pinturas*, es decir, la policromía que la tenían que realizar los oficiales Zamora o Arfián.

Por su parte Juan de Castañeda, se obligaba a pagar a Vázquez "el Viejo" por las dos imágenes, 50 ducados, fraccionados en tres pagos, siendo el último cuando el Cristo estuviera pintado y puesto en su sitio. El segundo documento transcrito corresponde a la carta final de pago fechada el 22 de noviembre de 1574, donde Bautista Vázquez, otorga o certifica que ha recibido del doctor Juan de Castañeda 50 ducados por la hechura de las dos imágenes que le encargó para su capilla de entierro que tiene en la iglesia de San Pedro, según el contrato de obligación de 18 de noviembre de 1573, cobrada en diversos pagos, incluidos los 16 ducados que Vázquez paga a su suegro el pintor policromador Juan de Zamora. Como queda reflejado la imagen se concibió en un principio para el culto interno. González de León en su obra "Crónicas sevillanas entre 1800 a 1852" escribe con fecha 26 de noviembre de 1800, que salió en procesión de rogativa desde la iglesia de San Pedro, el Santo Cristo de Burgos hasta la Catedral. Lo que demuestra que no es el Cristo que vino a

esta parroquia en 1810, procedente de la capilla de los burgaleses de San Francisco. Las medidas que se acuerdan en el contrato de encargo, especifican que mida la imagen del Crucificado *8 palmos y medio de vara de la cabeza a los pies inclusive*, lo que coincide con la altura de éste Cristo de 1,67cm. y por último, por su comparación estilística y morfológica con otras esculturas documentadas de Juan Bautista Vázquez" el Viejo".

La talla ha experimentado a lo largo de su historia material varias intervenciones, la primera documentada es la intervención de 1893, a los pocos años de constituirse la cofradía que comenzó a sacarlo procesionalmente, por el escultor Manuel Gutiérrez-Reyes y Cano que le realizó múltiples transformaciones en su iconografía original, ya que como se ha dicho el encargo al escultor tenía que seguir el modelo del Santo Cristo de San Agustín de Sevilla, que a su vez tomaba su iconografía del auténtico Cristo de Burgos que se veneraba en el convento de agustinos de dicha capital castellana hasta que pasó con la desamortización a la Catedral de la ciudad en 1836.

Es interesante que unos años antes, en 1567, Gaspar del Águila, discípulo de Vázquez, tuvo presente al Crucifijo de San Agustín de Sevilla al realizar la imagen del Cristo de la Sangre para el convento de agustinos de Écija, actualmente en la iglesia de Santa Cruz de dicha localidad; como se puede comprobar en el contrato por el que Gaspar del Águila se comprometía a ejecutar la obra y en el que se detalla cómo había de ser la imagen.

En esta intervención se le realizan múltiples modificaciones en su iconografía original, sustituyéndole la cabellera, bigote y barba que en su origen eran de pelo natural, como se ha podido comprobar por medio de radiografías, ya que el Cristo presenta el óvalo de la cara completamente liso, por unas modeladas de estopa y telas encoladas y colocándole una corona de espinas sobrepuesta que posteriormente se ha ido sustituyendo por otras nuevas.

Asimismo, se le suprimió el faldellín tubular de tela suelta, por un sudario fijo modelado de telas encoladas con varios pliegues no muy pronunciados y recogido por una sogá anudada en su lado derecho, bastante en sintonía con los sudarios que Vázquez realiza para sus crucificados. Esta restauración se ha relacionado con la noticia aparecida en el periódico "El noticiero sevillano" de 20 de marzo de 1894, pág. 2, donde se escribe literalmente *el Cristo crucificado ha sufrido una atinada restauración de manos del escultor Don Manuel Gutiérrez Cano*. José Ordóñez Rodríguez a principios del siglo XX también la intervino, seguramente confiriéndole su actual policromía. En los años sesenta la restauró Sebastián Santos Rojas de los daños que se produjo en una caída, rotura de la pierna derecha y del

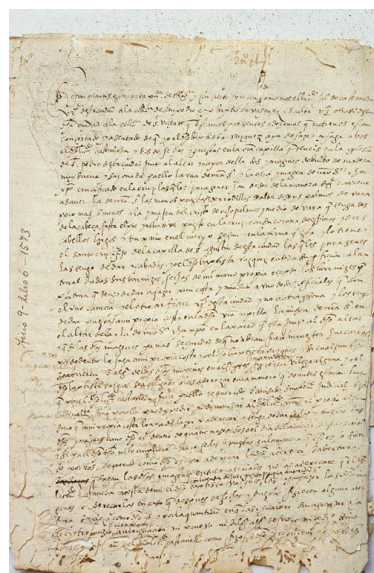
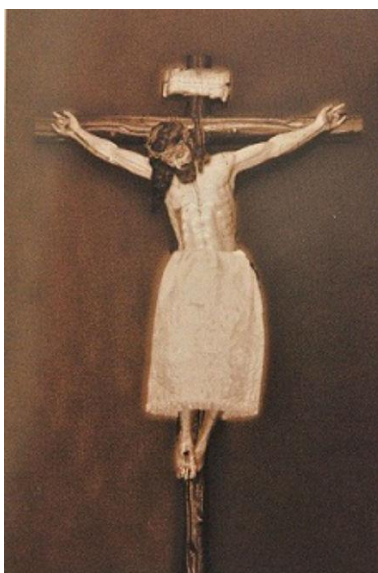
pulgar del pie izquierdo. En 1990 se le talla nueva cruz de cedro que copia el modelo anterior, tal vez incorporado cuando la restauración de Gutiérrez Cano.

El cuerpo refleja un tipo de talla un tanto arcaizante, con ciertas rigideces en el modelado impropias del momento de la muerte, como se desprende de las líneas curvas que forman las costillas, lo que le da al torso una apariencia idealizada, aunque tendría su explicación en que se trata de una obra que ya viene iconográficamente fijada tomando de prototipo una obra medieval.

La cabeza inclinada y girada ligeramente sobre el lado derecho presenta un rostro sereno, según el profesor Bernal Ballesteros, adusto pero muy bello, con una frente ancha, los ojos cerrados y algo abultados y pómulos salientes. La nariz es recta y fina, se une a las cejas por unas líneas curvas de perfecta armonía, la boca pequeña y entreabierta de labios correctos y lengua tallada está delimitada por la barba levemente bífida y el bigote; características propias de los escultores de finales del siglo XVI y en especial de su autor, que repite este grafismo en otras de sus esculturas.

Bibliografía:

Ferreras Romero, 1999: 26. López, Federico J, 2005: 46. Porres Benavides, 2012:803-4. Luque Teruel, 2009: 15. Roda Peña, 2010: 295



Figs.175 y 176: Fotomontaje de hipótesis del cristo antes de la intervención efectuada por Jose Ordoñez. Contrato entre Bautista Vazquez y Juan de Castañeda. Archivo del IAPH



Retablo para la iglesia de San Andrés.

Retablo lateral, tipo tabernáculo.

Desaparecido

Iglesia de San Andrés. Sevilla

1573.

Aunque perdido en la actualidad, resta el interesante contrato con la viuda de Ruy Barba de Coronado, Francisca de Guzmán, vecina en san Lorenzo, con la que se obligaba a realizar un retablo que tenía que tener el hueco u hornacina central *una ymagen de Nuestro Señor jesuxpo sentado sobre una piedra antes de ser acotado* que vendría a ser un tipo de “Cristo de la humildad y paciencia” pintado al óleo sobre un tablero y a los lados *el retrato de Ruy barba de coronado y de la otra parte el rretrato de don Antonio e doña Juan, sus hijos*. El retablo se remataba con un Padre Eterno y dos niños (¿dos angeles?) con las armas de los donantes en los áticos. Se obligaba a tenerlo terminado en seis meses y el cobro sería de 200 ducados. Este retablo continua con el tipo de tabernáculo utilizado por Vázquez y que, contraviniendo lo habitual cobró por adelantado en el banco público de Antonio y Pedro de Espinosa.

Bibliografía:

López Martínez, 1929: 102-103. Palomero Páramo, (a) 1981: 188. Aranda Bernal, 2005: 237.



Retablo de San Marcos.

Retablo mayor, tipo mixto (pictórico y escultórico).

Desaparecido (solo queda la imagen titular y algunos relieves repartidos por la iglesia).

Iglesia de San Marcos. Jerez de la Frontera (Cádiz)

1573.

En 1573 esta Vázquez en Jerez y el 23 de octubre de dicho año otorgaba una carta de recibo en Sevilla, en la que Pedro de Sierra de la Cueva daba por terminado los pagos *por la hechura de la figura de san marcos que yo fize de talla para la dicha yglesia*. La citada talla

fue identificada por Hipólito Sancho, con gran acierto, con la que se encuentra en citada parroquia, en uno de los muros de la capilla de los Pesaños. Sancho de Sopranis supuso, que a partir del XVI, debió presidir el retablo esta talla de san Marcos que se atribuye con mucha certeza a Vázquez “el viejo”, pues Celestino López Martínez transcribe un contrato del retablo mayor un san Marcos, como imagen titular para dicha iglesia.

La obra se encargó para figurar en el retablo mayor de la iglesia, y allí estuvo hasta el siglo XIX, en que se reforma y es sustituido por un lienzo. Sin embargo, la escultura permaneció, aunque ha llegado hasta la actualidad muy alterada a causa de algunas intervenciones. La talla es de un tamaño un poco menor que el natural. El evangelista, que viste túnica y se cubre con un manto, está sentado y tiene ligeramente adelantada la pierna izquierda, que se puede ver bajo el manto. Sobre la falda tiene el Evangelio y apoya sobre él la mano izquierda, mientras que la derecha la tiene levantada y sostiene con ella una pluma. Pese a la policromía que cubre toda la obra, fruto de la última intervención que sufrió, podemos apreciar la calidad del rostro de la imagen, algo enjuto, como es característico en otras figuras masculinas de Vázquez, pero de una belleza innegable y muy bien proporcionado. La cara queda enmarcada por unas largas guedejas de pelo negro y una larga barba. El contrapunto de la escultura aparece en la cabeza del león, símbolo del santo, que asoma a la derecha de la figura principal.

También se conservan en dicha iglesia, dos relieves de San Joaquín abrazando a Santa Ana (en el supuesto pasaje del *Abrazo ante la puerta dorada*) y de la *Sagrada Familia itinerante* que, aunque dotados de una nueva repolicromía como la imagen anterior tienen todos los rasgos del hacer de Vázquez y por tanto que pudieran haber sido parte del antiguo retablo mayor.

Bibliografía:

López Martínez, 1929: Sancho de Sopranis, Hipólito; 1932. De los Ríos Martínez, 1999: 55. Alonso de la Sierra, Pomar Rodil y otros, 2005: 253. Romero Bejarano, Manuel, 2008: 462



Fig.:177y 178: San Marcos. Juan Bautista Vázquez. Detalle. San Marcos. Juan Bautista Vázquez. Iglesia de San Marcos. Jerez de la Frontera (Cádiz).



Púlpito

Iglesia de San Pedro de Sevilla
Desaparecido
1574.

El 18 de febrero de 1574, Vázquez se compromete con la fábrica de la iglesia de San Pedro y con Alonso de Jaén, su mayordomo a realizar un púlpito según las condiciones y la traza realizadas anteriormente por Pedro Díaz de Palacio, con tres figuras y cuatro evangelistas con sus atributos que estarían acabados “para cuatro días antes del Domingo de Ramos”, el coste ascendería a 75 ducados. La obra tendría además una escalinata con sus balaustres torneados. Debería realizarse en madera de borne.

Bibliografía:

López Martínez, 1929: 105



Retablo de San Francisco.

Retablo mayor.

Desaparecido. Permanece la imagen de San Sebastián (1´4 m. x 0´5m. x0´45 m.) en la capilla de la Quinta Angustia.

Iglesia de San Francisco de Carmona.

1574.

El contrato del retablo mayor para la iglesia de San Francisco fechado en Carmona a “11 de noviembre de 1574”, lo recoge Antonio Muro Orejón en su obra *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*. Aquí describe el concierto de Vázquez con *Juan de Góngora de la Barrera, clérigo presbítero beneficiado de la iglesia de Santiago de la Villa de Carmona*. En el contrato se regulan los materiales que debían de utilizarse, y se le pedía que empleara pino de segura en las columnas con objeto de que fuesen de una sola pieza, al utilizar un tronco para cada fuste. El retablo habría de ser *de borne de flandes seco y bien sazonado...eceto las colunas que seran de pino de sigura*, al igual que la imaginería. En la escritura contractual Vázquez se comprometía también a asentar personalmente el retablo en la iglesia, corriendo a cuenta de la comunidad solo con los gastos de transporte y el andamiaje para montarlo.

Este retablo fue concebido por Vázquez como tabernáculo mayor y que sepamos tendría en la calle central a san Sebastián, y arriba una figura de bulto *de mas de medio relieve* de san Francisco, encima tendría *el padre eterno echando la bendicion* coronando el retablo. Aparte habría escenas de pintura al óleo en las calles laterales que tendrían en cambio un apretado programa iconográfico de tablas pictóricas con temas cristíferos, marianos y de la propia orden que realizaría el propio Vázquez u otros que subcontratara junto al dorado de la mazonería y la policromía de las esculturas, con *las figuras que fueren señaladas y pedidas por el reverendisimo padre guardian de la casa*. La obra se debería acabar en 18 meses y el coste ascendería a mil ducados.

La obra fue encargada como hemos dicho para la iglesia del convento de san Sebastián o san Francisco, nombre popular de este, debido a que esta orden habitó el convento hasta la exclaustación. Parece que hasta el primer tercio del siglo XX conservaba sus retablos, el mayor fue cedido a la parroquia de Cazalla de la Sierra, pero ya no se trataba del ejecutado por Vázquez, sino el realizado en el primer cuarto del XVII. El resto de imágenes se trasladaron al convento de la Concepción de Carmona.

Hemos identificado la imagen del san Sebastián que presidía el retablo mayor de la iglesia. Esta debió de permanecer en el retablo barroco que se efectúa en el siglo XVII y que tras la

declaración de demolición de esta en plena guerra civil y su traslado a Cazalla de la Sierra. Como ya hemos comentado algunas imágenes se llevaron hasta el cercano convento, también franciscano, de la Concepción. En la década de los 90 del pasado siglo cuando las monjas cierran y ponen a la venta dicho monasterio, algunas imágenes que según las monjas *habían pertenecido a san Francisco* las entrega a la hermandad de la Quinta Angustia radicada en la capilla adyacente al convento de San Francisco o de San Sebastián desde 1634, aunque nuevamente levantada en el XVIII. Allí se encuentra en un retablo neoclásico en el lado derecho.

La imagen, algo menor del natural, aunque atribuida por algunos eruditos como de Gaspar del Águila, corresponde a la tipología Vazquiana. La identifican con un San Sebastián contratado por Gaspar del Águila para la vecina iglesia de San Pedro en 1592. El santo de pie, como suele ser normal en su iconografía, se apoya en un árbol a cuyas ramas se encuentra atado. Presenta los atributos habituales de su martirio como son las flechas que tiene introducida en su cuerpo. La imagen presenta una gran elegancia en su composición, aunque quizás algo hierática. Esta tranquila postura, rota solo por el brazo derecho que tiene levantado al estar atado por la muñeca a una rama alta. Este movimiento lo acompaña la pierna correspondiente que se retrae hacia atrás delicadamente. Tiene sudario corto y sencillo como en algunos de los crucificados de Vázquez, con la decoración de rayado hebreo (parece que la policromía es la original). Los pies que apoya en el suelo, presentan similitud con pies de obras seguras de Vázquez, destacando las falanges marcadas y alongadas. La cabeza muy serena mira hacia arriba como en contemplación con la divinidad y el rostro algo magro también recuerda otros santos realizados por el maestro, así como su boca, de pequeña apertura, pero carnosa haciendo esa inflexión característica de Vázquez. El pelo corto, de rizos muy voluminosos y algo abstractos también se asemejan a los que presentan algunos niños de Vázquez. En general tiene una complexión delgada pero fuerte sin estridencias, en donde remarca la caja torácica y algunos músculos del cuerpo.

Bibliografía:

Muro Orejón, 1932:vol. IV. 64-66. Palomero Paramo, (a) 1981: 173. Villa Nogales, Fernando y Mira Caballos, Esteban: 1993:42. Leiria, Antonio, 2007: 62, 76.



Retablo de Ntra. Señora de la Antigua

Retablo lateral. Tipo tabernáculo. Pictórico.

Desaparecido (solo resta la pintura de la titular dispuesta en otro retablo)

Iglesia de San Juan Bautista de Écija.

1575.

Este retablo, fue contratado el 7 de Marzo de 1575 con *baptista basques entallador* de un tabernáculo que tendría terminado en los seis meses siguientes. Desgraciadamente desaparecido, Palomero comenta que queda la pintura de su titular, la Virgen de la Antigua, en un retablo posterior. Tendría en el banco la escena del nacimiento, cuatro relieves de los Padres de la Iglesia que irían en las calles laterales y dos ángeles en el ático.

Bibliografía:

López Martínez, 1932:pp.142 y 172.Palomero Paramo, (a) 1981: 142 y 172.



Crucificado.

Escultura de madera policromada. Tamaño natural.

Iglesia de San Eustaquio. Sanlúcar la Mayor. Sevilla

(1,95 m.)

Circa 1575.

Restaurado por Víctor Manuel Pérez Asencio y María Luisa Céniz Gómez. Octubre de 2001 a marzo de 2002.

Del Crucificado existente en la parroquia de San Eustaquio de Sanlúcar (Fig.179), podemos indicar, que en algunas referencias artísticas sobre Sanlúcar la Mayor, el Cristo se atribuye a Roque Balduque, no obstante, un historiador local, Enrique Ramos Sánchez-Palencia sostiene que puede ser obra de Juan Bautista Vázquez "el viejo". Consta en documentación notarial, fechada en el siglo XVI, que este imaginero cobró de la parroquia de San Eustaquio una cantidad *por la obra de talla que he hecho para esa parroquia*, sin especificar en qué consiste la obra de talla a que se refiere el documento, si imagen, retablo o alguna modificación. Efectivamente el Crucificado posee unas características propias de las obras de Vázquez y corresponde a una obra manierista más cercana sin duda a las obras de Vázquez que de Roque Balduque y parece no haber otra obra de esta época en la iglesia.

El Cristo de Sanlúcar posee un canon mas alargado que los crucificados documentados de Vázquez, como son el Cristo de Burgos o el del ático de Carmona, similares en cambio a otros crucificados atribuidos al maestro, como el crucificado del ático de San Mateo con el que guarda un estrechísimo parecido incluso a nivel policromo, o a Jerónimo Hernández, como sería el magnífico de San Pedro en Hinojos (Huelva).

La relajación de los brazos, aquí menos paralelos al travesaño corto de la cruz, la disposición de las piernas, incluso el sudario, ceñido y sencillo con el único detalle de que aquí lleva el pliegue a la izquierda, que conserva el estofado original, con la decoración tipo hebreo y la policromía marfileña parecida a la que tiene el de Carmona y el de Lucena vienen a adscribir con seguridad esta obra a Vázquez. La cabeza pequeña y estilizada, reposa sobre el lado derecho del pecho dejando caer un mechón del pelo suelto. El rostro tiene bastante similitud con otros de Vázquez con la boca entreabierta, la barba partida y no demasiado espesa.

Lo que no ofrece duda ninguna, es que en 1590 ya estaba este Crucificado en esta iglesia, así aparece recogido en un acta notarial fechada el 5-5-1590 y firmada por el notario de Sanlúcar Eustaquio Ortiz (legajo 1.172, vol. 1, folio 1 v, Archivo de Protocolos notariales de Sanlúcar la Mayor). Juan Antonio Silva Fernández da la primera mención que se conoce sobre el Cristo y publicada en su tesis doctoral “Noticias histórico-artísticas en el Archivo de Protocolos Notariales de Sanlúcar la Mayor, 1550-1600”, pág. 287. Dicha acta da fe de la caída de un rayo sobre la iglesia de San Eustaquio el día 5 de mayo de 1590, *Estragó las gradas del altar y una chispa del rayo, permitió Nuestro Señor, diese en su santísima figura que está en el crucero de dicha iglesia, y desde la garganta fue lastimada su benditísima imagen, y en el pecho izquierdo sacó una astilla que cabe una mano en la señal que dejó.*

El mismo Silva Fernández afirma en la obra mencionada que cuando se efectuó la restauración del Cristo de la Salud en 2002, en las radiografías y estudios previos que se hicieron, se halló la señal de haber sido afectada por el rayo la imagen justamente a la altura del pecho izquierdo, tal como menciona el acta notarial de 1590, lo que corrobora sin género de duda alguna la antigüedad de la imagen, que debió tallarse antes.

En el retablo mayor de la iglesia de santa María de la misma localidad, se conserva una imagen de san Lucas que esta dentro de su órbita.

Bibliografía:

Silva Fernández, Juan Antonio, 2006: 287-288. 287. Pareja López, 2001: 148. Porres Benavides, Jesús, 2012:807.



Figs.179: Cristo de la Salud. General. Iglesia de San Eustaquio. Sanlúcar la Mayor. Sevilla



San Pablo.

Escultura procesional de tamaño natural. Talla en madera policromada.

Parroquia de santa Bárbara. Écija.

1575

Dimensiones: Imagen: 147 x 57x57 cm. Peana: 16 x 61x 61 cm.

Intervención en el siglo XVIII. Intervenido en 1714, 1770, 1853, década de los 60 y 2009 en el IAPH.

La imagen representa a san Pablo Apóstol, patrón canónico de Écija y actualmente se encuentra en la iglesia de Santa María de Écija.

Se representa de pie, sobre una peana octogonal, con la cabeza ligeramente girada hacia su derecha y la pierna izquierda adelantada. Lleva como vestimenta una túnica y manto que se

encuentran dorados y policromados, porta un libro en la mano izquierda mientras que con la derecha sostiene la espada, símbolo de su martirio, cuyo extremo apoya en la peana. En este caso lleva además un relicario en el pecho y una ráfaga. La barba bífida, larga y abundante, también está tallada de la misma manera que el cabello.

La escultura se caracteriza por la verticalidad de su composición acentuada por la postura de la imagen y por la disposición de las vestimentas. La posición de la pierna izquierda, adelantada respecto a la derecha, crea una línea vertical paralela al brazo de este lado que lleva el libro, que le imprime cierto dinamismo a la imagen, como de itinerancia. Lo mismo ocurre con la caída del manto por el costado derecho de la imagen y el pliegue que discurre paralelamente al brazo izquierdo desde el hombro hasta la rodilla.

La imagen que nos ocupa es una escultura de bulto redondo, realizada en madera tallada y policromada, en la que el estar tallada con detalle en todo su perímetro nos indica que fue realizada para procesionar y no solo como imagen de altar. Es algo menor que el natural, 147 cm. de altura, y se dispone de pie, en actitud de caminar, sobre una peana octogonal con una inscripción.

Llama la atención su frontalidad, al igual que la caída vertical de los paños en los que hay ausencia de movimiento, como en el total de la representación. Esta sensación solo rota con el adelantamiento del brazo derecho en el que porta la espada y el inicio de paso del pie contrario para compensar, lo que, en general, produce una sensación de pesadez y reposo muy cercana al manierismo romanista.

Viste túnica y manto sobrepuesto. Tanto la túnica como el manto están ribeteados por una cenefa dorada realizada en yeso policromado en la que se reproduce con bajo relieve algo similar a un encaje o brocado adornado.

Porta la imagen un libro de las Sagradas Escrituras y una espada, símbolo de su martirio, que por lo que podemos suponer al conservarse el mango, en un principio fue de madera y en la actualidad presenta una metálica sobrepuesta que correspondería a la intervención sobre la imagen documentada en 1770. También a partir de esa fecha, porta la imagen un relicario en forma de sol, colgado en su cuello y una diadema con ráfagas.

La cabeza presenta una leve inclinación a la derecha, mostrando un rostro sereno con mirada perdida, de forma ovalada con pómulos y surco naso-labial muy pronunciados. Las cejas rectas y poco pobladas y la nariz recta de clara raigambre helenística. Todo ello es

enmarcado por un pelo con el nacimiento bajo –algo poco habitual en las representaciones del santo- y con una talla profunda de gubia formando mechones acaracolados muy semejantes a las esculturas del manierismo italiano. Del mismo tipo de talla está realizada la barba bífida, de longitud y abundancia considerable.

Los ojos son de cristal, añadidos como ya hemos dicho en un momento posterior a la de la ejecución de la imagen, lo que puede quitar expresividad al rostro y también desvirtuar la expresión del rostro original. La zona de los párpados inferiores y superiores está ejecutada en yeso para tapar el horadamiento realizado para introducir los ojos de cristal. Esta intervención no sabemos si corresponde al siglo XVIII o al XIX. Donde mejor podemos observar la calidad de la imagen es en la ejecución de manos y pies, con una talla virtuosa de gran realismo en la que se señalan tendones y venas. Es la calidad en la talla de esta zona, amén de la ejecución de la cabellera, de clara influencia del manierismo italiano, y las zonas del rostro que no han sido tocadas con posterioridad, lo que nos inclina a considerarla con los escultores Juan Bautista Vázquez, el Viejo, y Gaspar del Águila.

En 1929 Celestino López Martínez saca a la luz un contrato entre Bautista Vázquez y el cabildo de la ciudad por el que se compromete a la realización de una imagen con fecha de 21 de agosto de 1574. *Batista Bazquez e yo Gaspar del aguila escultores vzos de sevilla en san biceinte como pricipales e yo juan chacon pintor e juan de aguilar como sus fiadores otorgamos a los ylles señores concejo justicia e regimiento de la cibdad de ecija..* Por otro lado tenemos la noticia de que se encargó una imagen del santo a Salvador Gómez de Navajas, maestro escultor natural de Écija, quien la concluiría el 17 de enero de 1575.

También existen datos de una restauración en el siglo XVIII. En las actas del Cabildo celebrado el 9 de febrero de 1714 hay una nota que refiere los gastos de estofar la escultura de San Pablo y dorar la urna: *Al Señor D. Antonio de Montilla presentó a la ciudad una memoria de los gastos hechos en estofar y dorar la imagen del Señor San Pablo y dorar su urna, que todo importó 1.100 reales y 17 maravedíes de vellón. La ciudad aprobó el gasto y ordenó que se librase la cantidad por mayordomo* (fol.34). Probablemente entonces o en la intervención posterior, siguiendo la moda de la época, le colocaron los ojos de cristal y los párpados están reconstruidos con masilla (estuco).

Es seguro que fuese restaurado de nuevo hacia 1770, fecha a la que pertenece la espada, la diadema y el relicario que lleva la escultura y presentan el punzón del platero Gaitán. Debió tener originariamente una espada de madera de la cual conserva la empuñadura en la mano

derecha. También el nuevo estofado y policromado que presenta la imagen por los motivos ornamentales y la decoración de rocalla serían de este momento.

Estilísticamente a pesar de la policromía y atributos de estética barroca que presenta fruto de intervenciones posteriores a su realización, la escultura conserva las características propias de la escultura manierista, como la monumentalidad de la figura, que está representada con amplios volúmenes remarcados por el plegado de las telas. El cuidadoso estudio anatómico que se observa en manos y pies potenciando los músculos y tendones. La imagen está muy en sintonía con otras obras realizadas por Vázquez en su etapa sevillana, como es la imagen titular del retablo mayor de la iglesia de San Mateo fechada hacia 1575, muy próxima por tanto a la imagen que nos ocupa, en Lucena. Curiosamente la fachada de la iglesia de San Mateo de Lucena tiene otra imagen en piedra muy parecida a la titular colocado, según el Cronicón de Moyano de Argote, el 16 de Agosto de 1628.

Sin duda, había algunas contradicciones documentales o historiográficas, pues del contrato publicado por López Martínez sabemos que hay una disposición por parte de Bautista Vázquez y Gaspar del Águila, discípulo y colaborador de Vázquez, a la realización de una imagen *por quanto nos batista bazquez y gaspar del aguila nos abemos obligado de hazer una imagen del bienaventurado apóstol san Pablo con quatro angeles dos a cada lado puesto en un lecho que se nombra pariguela*. También se citan las condiciones en que tenía que ser realizada dicha imagen *Se a de hazer la figura del santo apóstol de madera de cedro que sea gueca por de dentro labrado en rredondo e con su montante de fierro e incluso de los ángeles y el paso donde se sacaba en procesión y el retablo en que iba dicha imagen tabernáculo donde la dha Imagen este que todo a de ser talla conforme a las muestras e dibuxos e condiciones de madera de borne de flandes eceto las dos colunas que a de ser de pino de flandes – a de tener el tabernáculo dos baras y dos tercias de alto*. El precio de dicha obra ascendería a *170 ducados que se nos an de pagar luego la tercia parte dellos e que daremos fecha y acabada la dha imagen con todo lo demas dentro de dos meses en la ciudad de seuilla en las casas de nuestra morada*. De la labor de Vázquez en Écija tenemos otras noticias, como el retablo que realizó para la iglesia de Santa María, en el que trabajó también junto a Gaspar del Águila, que realizaría “las historias de la imagería del mencionado retablo y sagrario” del que se conservan unos pagos en 1568. Este retablo es el de tipo pictórico que se conserva hoy a los pies en la nave de la epístola de dicha iglesia o las labores que realizó para la iglesia de Santiago.

De Salvador Gómez de Navajas, el autor propuesto hasta hace poco, solo tenemos el dato facilitado por Manuel Ostos en 1919 en su libro sobre san Pablo en el que afirma que la hizo en 1575. Pudo ser un error de transcripción de algunas de las actas capitulares de ese año, las cuales se han revisado para este trabajo y solamente ha sido posible algunos datos acerca de la manera en que debía discurrir la procesión u otros datos relativos a pagos de adecentamiento de la capilla, también complicado por la difícil caligrafía de la mayoría de los escribanos, o simplemente que este artista ejecutara otra imagen del santo.

Con el dato de que viniera de Sevilla, se descarta la hipótesis de que fuera de un autor local y puede ser bastante posible los plazos si fuera Vázquez el autor; en agosto el contrato y a mediados de noviembre está ya preparado para traerlo a Écija. Por otra parte Vázquez ya había realizado otras imágenes para los cabildos de las ciudades como el que hace de Santa Justa y Rufina en Sevilla para presidir la capilla que tenía el cabildo.

Como ya hemos visto estilísticamente corresponde a la labor de Vázquez, la calidad de la pieza también asevera esta hipótesis. Es interesante como en una colección particular ecijana tenemos un san Pablo en la órbita de Vázquez. Es de tamaño académico y esta tallado de bulto redondo. La mano izquierda, que sujeta una exagerada espada de factura reciente, es un añadido contemporáneo, con lo que nos lleva a pensar que no fuera su iconografía primigenia. Tanto la cabeza como la mano derecha, así como un leve contraposto recuerda la estética de Vázquez, aunque en pureza tendríamos que tenerla como obra realizada mancomunadamente con Gaspar del Águila.

Bibliografía:

Ostos y Ostos, 1915: 54. López Martínez, 1929:105,106. Hernández Díaz, j. Sancho Corbacho, A. y Collantes de Terán, F., 1951, nota 426: 317. Albardonedo Freire, 1994: 60. Porres Benavides, 2009:233-244.2010:90-101.

Documentación:

Villanueva Romero y Rubio Faure, “Informe diagnóstico de la imagen de San Pablo de Écija” IAPH. Sevilla 2002.

Porres Benavides y García Rosell, “Memoria de la intervención de la imagen de san Pablo”. IAPH. 2009.



Figs.180 y 181: San Pablo. Juan Bautista Vázquez. Iglesia de Santa Barbara. San Pablo. Colección particular. Ecija (Sevilla).



Trabajos de retablos e imágenes

Gaspar Núñez Delgado y Juan Bautista Vázquez.
Palacio del duque de Medina Sidonia en Sevilla.
1575.

Gracias a la labor del profesor de la Universidad de Sevilla, Fernando Cruz, se ha podido documentar esta interesante y rara obra que se contratara con Vázquez “el viejo” al que se califica de entallador de imaginería, con lo que se reafirma su proceder escultórico en materia religiosa y de policromador, también de que Gaspar Núñez Delgado trabaja junto a Vázquez, con lo que se documenta su filiación formativa desconocida hasta que Cruz Isidoro saca a la luz estas informaciones, consolidadas con estudios como los de Roberto Alonso de la Universidad de Valladolid.

El VII duque de Medina Sidonia, don Alonso Pérez de Guzmán les encargará en 1575 cinco imágenes y la restauración del retablo de la capilla de su monumental palacio sevillano, desaparecido en la segunda mitad del siglo XIX. Ocupaba una gran manzana con plaza

propia, la del Duque, en la collación de San Miguel, junto a la parroquia de ese nombre, y que conocemos gracias a las descripciones del historiador Félix González de León, de 1839 y 1844, y por dos planos de mediados del XVIII, sobre cuyo solar se asientan hoy unos grandes almacenes. Era un viejo caserón de fisonomía mudéjar, fruto de la adición de varias construcciones de fábrica de ladrillo, madera y teja, renovado al gusto renaciente por la madre del duque, doña Leonor y por el propio don Alonso.

El retablo, que sería de tipo tabernáculo y de planta lineal de un solo cuerpo tripartito, con amplia hornacina central y huecos laterales entre soportes, se restauró y completó de imaginería a principios de 1575, encargando el duque a Núñez Delgado, a través del criado ducal Juan Cordero, la talla de los *Santos Juanes, Bautista y Evangelista* de un *paso de Ntro. Sr. con la cruz a cuestas* y *reparar el dicho retablo de cosas*, posiblemente para albergarlos. Cruz Isidoro cree que eran de bulto redondo y no relieves, al desprenderse de la expresión *que hizo de talla, para el retablo de la capilla de mi casa* y de la nota marginal *a Gaspar Delgado, entallador, por tres ymágenes*. Cobró el 18 de febrero 140 reales, por medio del criado Alonso de Montalbán, tras la orden ducal firmada en Sevilla.

Del repaso de la policromía y dorado del retablo se encargó el pintor Juan Díaz, a quien se entregaron un día antes 25 ducados *por refrescar, dorar y adereçar el retablo de la capilla*.

Como el palacio desapareció, desconocemos el paradero de esas obras, aunque dada la magnanimidad del duque respecto a sus fundaciones religiosas, posiblemente las donase en vida a convento o hermandad de su patronazgo, o posteriormente lo hiciera alguno de sus herederos.

A Vázquez “el Viejo”, jefe del taller y calificado también de entallador, se le encargó *la hechura y dorado de un Christo a la columna y un San Pedro*, sin explicitar si era para ese mismo oratorio, el del palacio sanluqueño o como dádiva para una institución religiosa o cofradía, cobrando 400 reales el 26 de marzo tras la preceptiva orden ducal firmada en Sevilla, lo que implica también labores de policromía y estofado.

Aunque se recogen por separado, podrían formar un conjunto iconográfico, el de la *Lamentación o arrepentimiento de San Pedro*, y así se dispondría arrodillado y compungido ante la visión de Cristo atado a la columna. A ese respecto, señalar cómo en la parroquia mayor de Ntra. Sra. de la O, de Sanlúcar, al lado del palacio ducal, hubo un conjunto formado, según nos cuenta el historiador Velázquez Gaztelu hacia 1758, por *el sagrado*

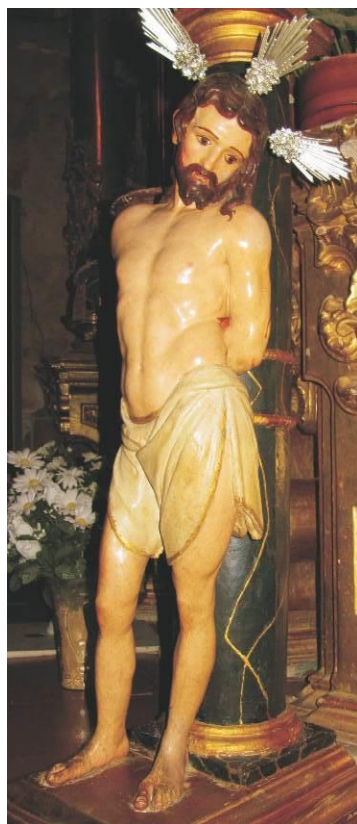
príncipe de los apóstoles, en actitud de su llanto y penitencia, después de sus negaciones, hincado de rodilla ante una devotísima imagen de Cristo, nuestro señor, amarrado a la columna. Nos dice que el grupo se encontraba en un nicho u hornacina entre la puerta colateral de la Epístola y la capilla de Ntra. Sra. de la Antigua en el cuerpo de la torre, sin aclarar más sólo su efecto dramático. No sería de extrañar que ambas piezas fuesen las de Vázquez “el Viejo”, ya que esta parroquia aún conserva un riquísimo patrimonio donado por la Casa ducal.

De estilo manierista y de hacia 1570 es el Cristo del Perdón, atado a la columna, que se conserva en la iglesia sanluqueña de Santo Domingo, antaño convento dominico patrocinado por los duques, donde también se encuentra otra pieza que atribuimos a Vázquez como la Virgen del Rosario, conocida vulgarmente como “la Galeona”. Aunque muestra unas formas similares al relieve del Atado a la columna que Vázquez realizara para el retablo mayor de la iglesia de Sta. María de Carmona, dispuesto en el tercer cuerpo, parece algo mas blando en su ejecución. Comparte algunas semejanzas como mostrar de igual forma la columna alta, anterior a Trento, la disposición de Jesús con la espalda pegada a ella y las manos hacia atrás, postura imposible para recibir el castigo pero necesaria para mostrarlo al fiel, y cierta semejanza anatómica, tanto en el tratamiento alargado de su cuerpo desnudo, como en el del paño de pureza, que adopta forma en V para mostrar el abdomen.

También Cruz Isidoro descubrió en una hornacina del retablo mayor del Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, panteón de don Alonso, un san Pedro arrodillado que, tras la reciente restauración del retablo, fue retirado por su mal estado de conservación, conservándose en la actualidad en un retablo-relicario. Es muy coherente vincular la talla al estilo y cronología en la que nos movemos, similar al san Pedro del relieve de la *Asunción de la Virgen* o al rostro de este en el relieve del *Prendimiento* del retablo mayor de Sta. María de Carmona y, por tanto, vincularlo a la gubia de Vázquez “el Viejo”. Arrodillado, con túnica verde y manto terciado dorado, con pliegues diagonales, aprieta nerviosamente las manos juntas en oración sobre una esquina del manto, alzando su rostro a Cristo para solicitarle perdón. Destaca la talla del rostro, con su habitual fisonomía, de barba prolija.

El VII duque debió quedar satisfecho con esas esculturas y le encargó una serie de obras para su palacio sanluqueño.

Bibliografía:



Figs.182 y 183: *Cristo del Perdón*. Iglesia de Santo Domingo. *San Pedro en lágrimas*. Santuario de Ntra. Señora de la Caridad. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).



Retablo mayor de Santa María.

Roque Balduque, Juan Bautista Vázquez “el viejo” y Miguel Valles (policromía)

Retablo mayor de tipo escultórico.

Iglesia de Santa María la mayor la Coronada. Medina Sidonia. Cádiz

1575.

Muy documentado por historiadores como Celestino López Martínez o Jesús Palomero en su libro del retablo sevillano del Renacimiento, realmente es una obra algo complejo pues la labor de Vázquez como en otros, es de continuación con lo ya realizado. Romero de Torres dice de él que es “una de las joyas escultóricas más hermosas de Andalucía”.

Aunque realmente no conocemos el contrato o pagos de labores en que Roque Balduque trabajara en este retablo, sí existen bastantes indicios que nos llevan a afirmar que participo en su diseño y ejecución. De hecho en 1554, aparece en Medina contratando el retablo sacramental de dicha iglesia, y cinco de los relieves del banco alto son originales suyos, lo mismo que el Calvario del ático, cuyas imágenes reconoce en su testamento haber concluido. También hay que tener en cuenta la intervención de Balduque en el de Cáceres y en el ayuntamiento de Sevilla con los cuales tiene suficientes concomitancias el retablo de Medina Sidonia.

Para mayor confusión se debe mencionar que el retablo estaba ya anteriormente contratado; en 1533 con el entallador Andrés López del Castillo, en donde se determinaba adaptar la estructura del retablo al testero ochavado de la iglesia y dividirla en tres cuerpos y cinco calles y que no se llevó a efecto. Esta estructura se modificó más tarde, seguramente hacia 1574, al agregársele dos cuerpos más y cubrir totalmente la superficie del testero frontal del presbiterio.

En 1575 el mayordomo de Santa María de Medina Sidonia, Beneficiado Buisa, y el Obispo de Cádiz, don García Méndez de Haro, encargaban a Melchor Turín y a Juan Bautista Vázquez la obra *todas las figuras del bulto y de medio relieve que fuera menester para henchir los tabernáculos del retablo questa fecho para la dicha iglesia mayor de Medinacidonia...A proporción de buena obra poniendo nos toda la madera que fuere menester y las daremos puestas y asentadas a nuestra costa en el tabernáculo sin hazelles peana mas de que tengan el cuerpo e personaje que fueren menester*. En dicho contrato aparecen detalles tan curiosos como la calidad de las maderas que deberán de ser *de muy buenos pinos de sigura limpios y seguidos y que no tengan ningún nudo*. Es interesante destacar el vínculo que hay entre Vázquez y el VII duque de Medina Sidonia, ciudad que se une a la casa ducal a partir de 1444, Alonso Pérez de Guzmán el cual le está encargando en estos años trabajos para sus casas de Sanlúcar y Sevilla y que sin duda en la elección de Vázquez para continuar la obra en el retablo de Santa María tuvo algo que ver.

También se determina que el retablo se haría en la propia ciudad *residiendo en ella para ello* y que se comenzaría en el plazo máximo de un mes a partir de ese día, ocho de julio de 1575. En el contrato se aprecian una serie de cláusulas que son especialmente interesantes, como son los precios de los relieves dependiendo de ser figuras completas, extremidades superiores o cabeza y manos siendo 15, 4 o dos ducados respectivamente y que deberían ser

huecas para no “henchir”. La imaginería debería de ser peritada por *dos maestros examinados en el oficio de escultor nombrados por cada parte de nos el suyo para que juren y declaren si las figuras van buenas y si vale cada una dellas el precio que por ella se nos dan.*

Cuatro meses más tarde de otorgarse la escritura, Vázquez apoderaba a su hijo con objeto de que el mayordomo de la iglesia le abonase lo que le debía y *asimismo pida y cobre de xpoual vecino entallador vzo de la ciudad de de xerez de la frontera todos los maravedies que me deue la dha fabrica para en quenta de la ymagineria que yo hago para el retablo de la villa de medinacidonia y de xpoual vecino todos los marauedis que me deue por escrituras conciertos y quantas.* Dos años después Melchor Turin y su esposa recibían de la iglesia 1378 ducados, tras la tasación efectuada por Gaspar del Águila y Pedro de Heredia sobre la imaginería del retablo. Una suma realmente grande para la época como comenta Martínez y Delgado, pero aun así inferior a la percibida por este escultor en san Mateo de Lucena.

La decisión de concluir la imaginería del retablo se reinicia entonces, pues se encontraba paralizada, aunque la arquitectura y talla estaban ya concluidas desde el fallecimiento de Balduque y la elección del taller de Vázquez *el Viejo* para su ejecución se basa en que acababa de realizar en Carmona una labor parecida.

Sería con anterioridad a 1575 cuando se le agregaran los dos cuerpos superiores que se diferencian claramente de los tres primeros por tener las cajas tres arquillos e incluirles un banco en cada registro, teniendo en cuenta para esto las grandes dimensiones del Calvario que ya realizó Balduque.

La obra se agilizó mucho en estos dos años, observándose un claro énfasis en la terminación de dicho retablo por parte de los dos talleres, dejando incluso aparcados trabajos por parte de Vázquez como el retablo mayor de Lucena, por no ceder trabajos a Turín, y teniendo en cuenta que a los promotores les interesaba la rapidez en la culminación de los relieves, pagando como antes apuntamos por número y forma de figuras que este tuviere. Tenemos por ejemplo un pago de cuatro meses después en donde hace un poder a su hijo para que *en mi nombre pueda pedir e cobrar del beneficiado Buisa mayordomo de la fabrica* . La realización del soporte del retablo se culminara en 1577. El encargo del dorado y la policromía fue Miguel Valles, que concluyó dicha tarea en 1584.

El retablo de Medina Sidonia tiene una estrecha relación con la retablistica sevillana de la época, como se ve en su estructura arquitectónica, que es de planta ochavada. Es todavía un retablo a caballo entre el antiguo concepto de retablo mayor de las postrimerías del gótico y del que se empieza a trazar en el renacimiento castellano. Presenta planta ochava como hemos dicho y consta de banco, cuatro cuerpos y cinco calles y amplio ático, algo complejo que se podría subdividir en dos espacios: un pseudo-cuerpo donde se insertan dos historias, dos hornacinas que acogen dos imágenes en los extremos y el Calvario en medio cuyo imponente crucificado se inscribe en el siguiente espacio que se configura como una coronación de linternas abalaustradas o templetes .

Su estructura arquitectónica como ya apunto Palomero en su libro del retablo renacentista "deriva, en líneas generales del retablo mayor de Santa María de Cáceres, concertado con Diego Guillen Ferrant y Roque Balduque en 1547 y concluido cuatro años después". Parece ser que la inspiración de algunos motivos ornamentales como los remates y las linternas abalaustradas del ático, así como las ménsulas que soportan las columnas del primer cuerpo e incluso el repertorio iconográfico del sotabanco podría provenir del retablo cacereño que a su vez pudiera ser de influencia centro europea milanese.

Sin duda bebe de otras fuentes como son las obras platerescas que se están realizando en ese periodo en la capital hispalense igual que el retablo de Carmona , que se manifiesta en la doble arcada (que a veces es un arco de medio punto simple y otras es arcada triple) que enmarca las historias del retablo, las columnas y balaustres y la decoración de los frisos y que nos hablan de ese lenguaje que se manifiesta en las decoraciones en piedra del consistorio hispalense y en madera en el retablo mayor de Santa Ana de Triana. Recorre toda la superficie del retablo una minuciosa decoración a base de candelieri, ángeles, cartelas, caratulas bichas y otros elementos propios de la estética plateresca que conforman un variadísimo repertorio.

En el retablo de Medina, la determinación de la autoría en los relieves es sin duda uno de los mayores problemas de interpretación, debido sin duda a la gran homogeneidad que estos presentan pues Melchor Turín y Vázquez el mozo se forman en el taller de Vázquez el Viejo. Según Hernández Díaz aun así se pueden distinguir tres manos en atención a los tres tipos femeninos que se representan en el retablo y su vinculación con los conjuntos de Carmona y Lucena, realizados por Vázquez el viejo y el de San Jerónimo de Granada, en el

que intervienen Turín y Juan Bautista Vázquez “el mozo” (quizás desde 1578 según Hernández Díaz).

Hernández Díaz lo advierte especialmente en la escena de la *Natividad de la Virgen* que la pone en relación con las figuras femeninas atribuidas a Vázquez el Mozo en Granada y la Epifanía muy inspirada en el conjunto lucentino.

Como suele ocurrir a una obra de esta envergadura y complejidad se presentan esculturas o composiciones de calidad diversa, las historias se componen de figuras completas o de bulto redondo en un primer plano y figuras de chuleta, enteras o bustos, en un segundo plano e incluso de medio relieve al fondo conformando la perspectiva del relieve, matizado claro está, por tener figuras de bulto redondo. Este sería un caso aislado en los tres retablos, pues incluso en Lucena no se trata de figuras aisladas, salvo las de la calle central, sino altorrelieves.

Los cinco relieves del banco son de mucha calidad, aunque por su composición y lo esmerado en el detalle y por los rostros masculinos son más próximos al quehacer de Balduque y por tanto no atribuibles a la mano de Vázquez. Es interesante como por pertenecer a dos momentos diferentes se reduplican los motivos pasionales en este retablo. También de mucha calidad son las escenas de la *Epifanía*, menos clásica que la lucentina y por ende más berruguetesca (de hecho tiene ciertas similitudes con el mismo tema realizado por Berruguete y su taller para la iglesia de Santiago de Cáceres), acercándose a sus primeras composiciones en donde el rey Melchor se cruza los brazos en el pecho en vez de entregar algún presente o el Nacimiento de la Virgen, más cercanas a la estética de Vázquez. Interesante es la influencia que tuvo el grabado del mismo tema, dibujada por Durero, en la escena del Ecce-homo presentado al pueblo donde el populacho se agolpa ante el palacio condenando a Cristo y eligiendo a Barrabás. También la escena de los preparativos de la crucifixión tiene influencia de la composición realizada por Durero donde Cristo tendido en la cruz, es clavado por en el madero, mientras las herramientas de los sayones ocupan el primer plano. Así mismo en el calvario se incluyen a los dos ladrones que por influencia de las estampas que sobre este mismo tema graba Jerome Wiericx y Diego Valades, se retuercen convulsionados flanqueando al crucificado, mientras Longinos se dispone a clavar la lanza en el costado de este último. Así como la curiosa (y difícil de interpretar) escena del *Noli me tangere* o como comenta Palomero el tema de *San Joaquín y santa Ana* (un tema poco frecuente al igual que el de la *Dormición de la virgen* que también se representa aquí, o

el de la *Tota pulcra*, una variante al igual que el *Abrazo ante la puerta dorada* del tema de la Inmaculada) itinerantes con la virgen niña en medio que constituye el precursor inmediato de la sagrada familia.

También de mucha calidad es la titular del retablo, salvo los ángeles que parecen posteriores. Tiene cierta relación con la *Asunción* que preside el retablo de San Mateo de Lucena, sobre todo en ese suave contrapposto en donde adelanta su pierna derecha y mantiene una gran serenidad, su rostro ovalado, también en la órbita de Vázquez el viejo. De su mano hay que atribuir sin duda, algunas figuras dispersas en el retablo como la figura femenina con niño que se dispone en primer plano en la escena de la circuncisión. También en la escena del *Nacimiento de la Virgen* hay varias de las doncellas que recuerdan prototipos femeninos de Vázquez, como la que está a la izquierda que se asemeja a la santa Rufina que realizara para la Capilla del cabildo sevillano en el convento de san Francisco, hoy en la iglesia de San José.

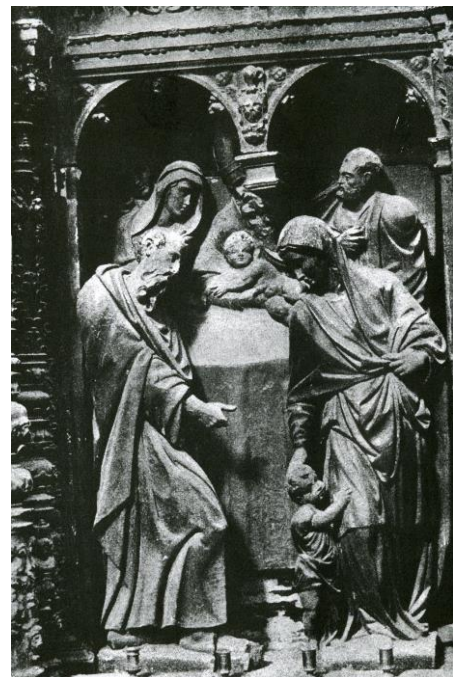
Hay también composiciones que recuerdan a otras del mismo tema o similares realizados por Vázquez en retablos anteriores como la *Visitación* (Fig. 190) que se asemeja al *Abrazo de San Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada* que realizara para Santa María la Blanca de Toledo, o *el Entierro* que se vincula con el realizado en un relieve ovalado para Lucena donde es similar la composición e incluso el monumental cuerpo de Cristo.

Bibliografía

Martínez Delgado, 1875. Gomez Moreno, Manuel, 1931: 90. Romero de Torres, 1934: 444-445, fig. 432-440. López Martínez, 1929:106. Hernández Díaz, 1951:35. Palomero Paramo, (a) 1981:103, 129, 140-144. Alonso de la Sierra, Pomar Rodil y otros, 2005:244. Porres Benavides, 2007: 325-340.



Figs.184 a 187: Retablo de Medina-Sidonia (Cadíz). General. *Nacimiento de la Virgen*. Inmaculada o *Tota Pulcra*. *Presentación de la Virgen en el templo*.



Figs.188 a 191: *Asuncion de la Virgen, Adoracion de los Reyes, Visitación y Circuncisión.* Retablo de Medina Sidonia (Cadíz).



Belén

Juan Bautista Vázquez y Gaspar Núñez Delgado.

Retablo e imaginería.

Desaparecido

Palacio de los Guzmanes o de Medina Sidonia. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

1576.

Gracias también a la labor de Cruz Isidoro, se ha podido documentar esta interesante y rara obra que se contratara con Vázquez “el viejo”, al que se califica de entallador de imaginería en la escritura, con lo que se reafirma su proceder escultórico en materia religiosa y de policromador pues en el margen de la libranza con fecha de marzo se cita *a Bautista Vázquez, pintor*. El comitente no es otro que el VII duque de Medina Sidonia, Don Alonso Pérez de Guzmán *el Bueno* (1549-1615), aquel que perdiera la Armada Invencible en la guerra contra Inglaterra y lo encarga para la capilla de la tribuna de su palacio de Sanlúcar de Barrameda. Al parecer, la idea se la habría inculcado su esposa, doña Ana de Silva y Mendoza, que tenía la tradición anterior de montar un belén cuando se acercaba la navidad.

La primera referencia localizada data del 12 de marzo de 1576 cuando se ordena por parte del duque librar a Vázquez la 1ª paga para empezar dicha obra. En otro documento se refleja que el belén estaba ya terminado y montado en la tribuna del palacio para el diez de noviembre de ese año, operación que efectuó en solitario Gaspar Núñez Delgado al que se califica de oficial de Vázquez “el viejo”. A decir verdad, Palomero en su libro del Retablo del Renacimiento lo cita en la *ciudad en 1576, en que trabajaba para el duque de Medina Sidonia*, pero sin citar que obra estaba haciendo ni la colaboración con Vázquez.

La obra ascendió a 3300 reales que sin duda es una cantidad importante, semejante a la pagada por retablos como los 3850 del retablo del Rosario en el convento sevillano de San Pablo.

Desgraciadamente nada se conserva de dicho conjunto, ni la estructura ni de las figuras, que en palabras de Cruz Isidoro, permitirían valorar su novedad tipológica, estilo y el calibrar la producción escultórica de ambos maestros. Contamos eso sí, con un documento que nos lo describe con bastante fidelidad y que nos permite recrear el aspecto que tendría, en concreto un inventario de unos diez años después. En esta descripción de octubre de 1588. En este inventario se nos describe como un nacimiento de madera tallada, policromada y dorada que entonces seguía estando en la tribuna ducal. Tendría una urna donde se encontraba el niño adorado por la Virgen a la derecha y a la izquierda por san José y un ángel que lo cubría por

un paño. Fuera estaba la mula y el buey, y según la descripción habría también cuatro pastores con gaitas y una pastora. Completando esta escena estaría otro pastor echado en el suelo, que con su perro cuidaba siete ovejas. Al fondo estaría una montaña *dos angeles colgados de este dicho*. Se sabe que más tarde este belén fue restaurado o aumentado con nuevas figuras de pastores y ángeles.

Bibliografía:

Palomero Paramo, (a) 1981. Cruz Isidoro, 2006:1-16.



Continuación de labores en el retablo mayor de santo Domingo

Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Jerez de la Frontera (Cádiz).

Hacia 1577.

Desaparecido.

Ya hemos comentado que el retablo de santo Domingo de Jerez sabemos que se concertó en 1558 con Roque de Balduque, y que a la muerte de estos tres años mas tarde no estaba concluido ni un tercio del retablo. Se hizo cargo del mismo el flamenco Cristóbal de Voisin quien había venido a trabajar junto a Jerónimo de Valencia en la sillería coral de la Cartuja jerezana. Por el cobro que comentamos anteriormente por parte de Vázquez *el mozo*, sabemos que su padre colaboró en dichas obras aproximadamente en estos años, que llevo a residir en Jerez al menos varios meses y que comenzó trabajos a las órdenes del duque de Medina Sidonia en un ámbito relativamente cercano (Jerez, Medina-Sidonia y Sanlúcar de Barrameda).

Del primitivo retablo no queda prácticamente nada pues fue desmontado a comienzos del siglo XVIII, cuando se instala el nuevo retablo mayor y solamente en la clausura se conservan dos esculturas que por tradición se suponen de dicho retablo. Son las esculturas de la beata Lucia de Narni y santa Catalina de Siena. Como bien ha estudiado Romero Berjano están más próximas a las creaciones de Roque de Balduque (la santa Catalina) o de algunos de los oficiales del taller de Vázquez que no tienen la calidad de este (la beata Lucia de Narni), por el cánón quizás algo más achaparrado que presenta y por la cierta rigidez de su composición, aunque las facciones serenas del rostro, el plegado de su manto y el

adelantamiento de su pierna derecha insinuando un leve contraposto sugieren proximidad a otras obras del autor.

Bibliografía:

Romero Berjano, Manuel: 2008. (III) 2009



Figs. 192 y 193: Beata Lucia de Narni y Santa Catalina de Siena. Dependencias interiores del convento de Santo Domingo de Guzmán. Jerez de la Frontera (Cádiz).



Retablo de Nuestra Señora de la Piña.

Retablo tipo tabernáculo.

Iglesia de Santa María de la Oliva. Lebrija (Sevilla).

1577.

La virgen mide 1,30 m

Exposiciones: Exposición Iberoamericana (sección de Arte Antiguo). Palacio de Bellas Artes. Sevilla 1930. En dicho catalogo se recoge con el num. 67. (siglo XVI). *Martinez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo* en Madrid 1969 y *Jerónimo Hernandez y la escultura del manierismo en Andalucía y America*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. 1986. *El emporio de Sevilla*. Sevilla, 1995.

Tradicionalmente considerado anónimo, aunque Hernández Díaz ya atribuía al entorno de Vázquez la imagen de la Virgen, este es el único tabernáculo de tres calles conservado en la actualidad de Vázquez. Recientemente el profesor Palomero ha publicado el contrato entre Vázquez y el presbítero lebrijano Bartolomé García del Ojo “patrón perpetuo de la capellanía que instituyo Francisco del Ojo”, con fecha de 1 de diciembre de 1577, prometiéndole entregar en el plazo de cuatro meses y por el precio de 50 ducados *un retablo de madera y dorado y pintado que tenga de ancho tres varas y de alto quatro varas y media y en el medio del una ymagen de nra s^a de bulto redondo para sacar en procesion de seis palmos de alto y en dos tableros que n de yr a los lados de la dcha ymagen se an de pintar al olio dos figuras de pincel, las que me pidierdes*. Es interesante resaltar que en esta iglesia trabajo también Hernán Ruiz II, por su cargo de maestro mayor del arzobispado de Sevilla, en la sacristía, y que fuese quizás el, que recomendase a Vázquez para el retablo.

Se trata de un pequeño retablo situado en la capilla de la Vela, en la nave de la epístola, de la iglesia parroquial. Está formado por un basamento o banco que soporta cuatro columnas de orden dórico, fustes retallados en el tercio inferior y estriado los dos tercios superiores; forman tres calles, la central más ancha contiene un arco de medio punto a modo de hornacina que cobija la imagen escultórica de la Virgen. Las dos calles laterales conforman rectángulos y soportan un friso de triglifos y metopas con cabezas de ángeles alados, más una cornisa que sostiene un gran ático con frontón, donde va el Dios Padre.

Como hemos comentado, en el nicho central está la imagen de la Virgen de la Piña, flanqueada por los tableros de santo Domingo y san Francisco, por devoción quizás del fundador de la capellanía. El retablo, como muchos otros de Vázquez, se remata con la típica figura de busto de Dios Padre, parecido al de santa María de Carmona. Según Palomero y anteriormente por Hernández Díaz, por los rasgos de esta figura así como la de la Virgen que se pueden relacionar a la realizada para el facistol de la catedral Sevillana y la imagen de las Fiebres en la Magdalena. La talla de la Virgen, curiosamente encargada y concebida para procesionar, es una obra de sobria belleza y catalogada por algunos como obra cumbre del manierismo sevillano.

Juan Cordero plantea la hipótesis de que las tablas pictóricas fueran también obra suya, con lo cual tendría este retablo otro valor añadido, al mostrarnos esta faceta pictórica poco desarrollada de Vázquez el Viejo. Aunque Palomero sitúa las imágenes de san Francisco y

santo Domingo (sin duda en honor del fundador de la capellanía) en el entorno de policromadores de Vázquez, aproximándose mucho al estilo de su cuñado Pedro de Bonilla, a juzgar por su única pintura conocida, la Virgen de la Antigua de la iglesia de San Juan de Écija y que colabora en otras obras de la parroquia lebrijana con Vázquez.

La Virgen guarda la altura exacta pedida en el contrato 6 palmos o sea unos 125 cm. Posee un canon policrético (1/7) y constituye una involución de sus primeras obras castellanas tras el paréntesis manierista que supone el alargamiento de las imágenes que decoran los retablos mayores de Sevilla (1561), Carmona (1565) y Santa María de Medina (1575-77). De composición equilibrada, la virgen en un ligero contraposto marca una vertical suavizada por la tímida diagonal que traza el niño que apoya su cabeza en el hombro de la madre, parecido a como lo hace la Virgen de las Fiebres, aunque más dulce y sonriente que la anterior. Mira a su Hijo con ternura mientras acaricia su pie y forzando ambos el giro de la cabeza. Siendo quizás este clasicismo el que la asemeja a otras obras del autor como la Virgen del Facistol de la catedral sevillana y quizás estos rasgos fueron los que impulsaron al profesor Hernández Díaz a adscribirla al maestro.

La estructura del primer cuerpo sigue modelos y planteamientos de inequívoca procedencia serliana, a la par que adopta en el ático fórmulas ornamentales ya usadas en la arquitectura toledana. El banco tiene una labor de “Fronterie” o acasetonados muy interesante.

Los entablamentos están articulados en triglifos y metopas, decoradas y policromadas, cuyo friso ocupan dos cabezas angélicas en relieve a cada lado, sistema que ya utilizó Hernán Ruiz II y adoptó Vázquez, aunque éste incorporó, en este retablo y en el *Retablo de la Virgen del Rosario*, en el Convento de San Pablo, en 1579-83. La tipología de los soportes y la decoración de los frisos con cabezas aladas serán repetidas por Vázquez en obras posteriores. Palomero llama la atención sobre la cabeza alada sosteniendo un cesto de frutas que remata el retablo, réplica de la realizada por Francisco de Villalpando y Blas Hernández en la década anterior para ocupar el mismo lugar en la portada del Colegio toledano de los Infantes, fundado a instancias del cardenal Silíceo

Juan Cordero también apunta una posible relación vinculación de Bautista Vázquez con Lebrija, aparte de este retablo de la Virgen de la Piña. Según él, está por aclarar el hecho que, su hija Sor Juana Bautista, tomando los hábitos de Franciscana Concepcionista, en 1586, lo hiciese en el Convento de Lebrija, lo que es posible por la vinculación que tuvieron

estas monjas lebrijanas con las de San Juan de la Palma de Sevilla. Aparte en la localidad hay otra obra que se le atribuye, como es el Cristo de la Buena Muerte.

Bibliografía:

Hernández Díaz, 1944.1951: 37. Palomero Paramo, Jesús: (a) 1981:175-176.1986: 161-165. Barroso Vázquez, M.D, 1996: 65-66. Cordero Ruiz, 2009: 159-184.Núñez Fuster, J, 2010: 645.



Figs.194 y 195: Virgen de la Piña. Detalle. Dios Padre. Iglesia de santa Maria de la Oliva. Lebrija (Sevilla).



Retablo mayor.

Juan Bautista Vázquez y Miguel Adán (escultura) Antonio de Alfian (dorado y policromía)

Retablo tipo escultórico.

Desaparecido.

Convento de San Pablo. Sevilla.

1577.

El retablo mayor de la iglesia del convento de San Pablo, fue encargado a Vázquez y Miguel Adán, según consta en el contrato de del 17 de octubre de 1577. En esta misma fecha y notario Antonio de Alfian contrató la policromía. El retablo, inexistente en la actualidad, fue

sustituido a comienzos del XVIII con la gran reforma arquitectónica de Figueroa. De dicho retablo poseemos una idea algo difusa en cuanto a su esquema y diseño; aunque cabe destacar que González de León lo menciona al describir el actual retablo, haciendo el siguiente comentario: *sobre el (presbiterio) está el retablo, que es muy grande, de maderas talladas y doradas, pero del gusto plateresco del mal tiempo que sustituyó al bellísimo que había, contra el que se desató el mal gusto dominante a principios del siglo de 1700 hasta que se le derribó y arrojó a las llamas.*

Según las condiciones del contrato y la estructura poligonal de la Capilla mayor, su dispositivo arquitectónico sería análogo al ensayado entre 1554 y 1560 en Mondéjar y posteriormente, repetido en la parroquia de la Magdalena de Sevilla en 1564. Ambos se comprometen a realizar la imaginería del retablo de su propia mano de forma *que todas las utorias que por parte del padre prior nos fueren señaladas (serían) de estatura e tamaño de un obre, de manera que vengan proporcionadas en sus tabernáculos.* Acerca de la iconografía del retablo, la escritura de obligación sólo expresa que se remataría por un Calvario, *en el remate del retablo pongamos un crucifijo con San Juan e la Madalena* y que todos los rostros de las imágenes historias e medallas hayan de hacerse de manos de nos bautista Bazquez y miguel Adan – *en tiempo de dos años y precio de 2500 ducados.* En la misma fecha se obligó a Antonio de Arfián a dorar, estofar y pintar el dicho retablo. En 1577 todavía no se había realizado la policromía el dorado y policromía y el anterior se obligaba a tenerlo realizado en dos años y 750,000 maravedies.

De entre las esculturas que aún persisten después del lamentable desmontaje y consiguiente pérdida, parece que no resta nada en la actualidad. Según López Martínez, el crucificado del ático sería el que se encuentra actualmente en la sacristía y Hernández Díaz mantiene dicha atribución reseñando que su ejecución sería hacia 1577, atribución con la que no estamos de acuerdo y la proponemos como obra algo posterior, quizás en la órbita del algún seguidor de Vázquez como Oviedo pero no del maestro.

Aparte de las breves notas anteriores, poco más sabemos de cómo era el retablo y de sus temas iconográficos, dado que el contrato no los enumera, aunque Pacheco en su *Arte de la pintura* nos da unas pistas interesantes sobre la descripción del trabajo del policromador del retablo *así lo hizo en el retablo de San Pablo Antonio de Arfian en la Visitación de Nuestra señora a Santa Isabel , añadiendo cabezas con los estofados que parecen de bulto y en la*

Conversión de San Pablo figuras a caballo por lexos con lo que aumento la Historia, dándonos dos temas del primitivo retablo que en el contrato no aparecen.

Bibliografía:

Pacheco, 1620. Reedición en 2001: 500 González de León: 1844 reedición en 1973: 428. López Martínez, 1929: 158. 1932:170.d.haa. (Documentos para la historia del arte en Andalucía), VII, 1935. Hernández Díaz, 1951:36. Hernández Díaz, 1980: p.231. Palomero Paramo, 1981: 179-180. Porres Benavides, 2004 año XI nº 43: 28.



Retablo del calvario

Iglesia de San Andrés. Sevilla

1578.

Se articulaba mediante *dos columnas* y albergaba en un único cuerpo un tablero en el que había de ir un crucificado con la Virgen y san Juan al óleo realizado por Pedro de Bonilla. Su ejecución fue bastante intensa pues contratado el 25 de octubre de 1578 se comprometía a tenerlo para *ocho días antes de Navidad de este año*.

Bibliografía:

López Martínez, 1929:158. Palomero Paramo, (a) 1981: 179-180.



Retablo del Rosario.

Retablo lateral.

Convento de San Pablo (Sevilla)

1579.

También dentro del contrato de dicho Convento, Vázquez tenía previsto otro retablo, el de la Virgen del Rosario, documentado también por López Martínez. Éste fue encargado para albergar *la Ymagen de la Capilla de N^a S^a del Rosario* que entre 1577 y 1578 había labrado Jerónimo Hernández según las condiciones del contrato, en él se concreta su estructura arquitectónica, que resulta análogo al realizado en 1567 para la iglesia mayor de Manzanilla.

La realización de la obra la realizaron Vázquez, Adán y Arfian que el 30 de noviembre de 1579 lo concertaron con el prior Fray Pedro de Zúñiga

Iconográficamente, disponía en el núcleo central a la Virgen del Rosario flanqueada por las imágenes de San Juan Bautista y Evangelista; encima de los cuales se sitúan los relieves de san Gabriel y de la Virgen en el momento de la Anunciación, respectivamente. El Padre eterno se sitúa lógicamente en el ático. También habría *un rosario grande de talla de florones y por pater noster unos querubines* rodeando de alguna manera al retablo, aunque no sabemos cómo. La única imagen que se conserva de todo el retablo es la titular, que había hecho Hernández y que se conserva actualmente en la Parroquia de Santa Cruz. Es probable que pudiera llegar aquí en 1835, tras la exclaustación del Convento, donde se venera bajo la advocación de la Virgen de la Paz. Del resto de imágenes y del retablo no conservamos nada. Se comprometían a darlo por terminado en la pascua del espíritu santo del año 1580 y su coste ascendió a 360 ducados. El 1 de agosto de 1580 el escultor Diego de Velasco y el entallador Juan de Oviedo “el Viejo” reconocían el trabajo, declarando que pese a haberse hecho en pino de segura en vez de borne de Flandes como estipulaba el contrato, era de muy buena madera, y que a la figura de Nuestra Señora como a la del ángel de la encarnación había que clavarles la cabeza o *tarugarse y acuñarse y después dorarlas ... que al ángel del archete de la caja de en medio se le debía de quitar el bonetillo y hacerle cabellos*.

Bibliografía:

López Martínez, 1929: 109 y 111-112. Palomero Paramo, (a) 1981: 180-182. Palomero Paramo, (b) 1981:102-103. Porres Benavides, 2004 año XI nº 43: 28. Gómez Piñol, Emilio, 2005:183.Fernández Rojas, 2008: 105.



Retablo mayor

Desaparecido (queda un relieve en las dependencias de la iglesia).
Iglesia de San Francisco en Jerez de la Frontera.
1579.

El 11 de abril de 1579 se concierta para una obra de gran envergadura con Martín Ochoa de Ocaris y Olañaga, en representación del monasterio de san Francisco de Jerez, para hacer la

mazonería del retablo del altar mayor de dicho convento. En el documento se indica que se habían dado tanto las trazas como las condiciones para la obra, pero ninguna de las dos se conserva datos. Vázquez se obliga a terminar el trabajo en tres meses, indicándose que la madera la había de poner el convento y que trabajarían varios oficiales con el maestro.

El monasterio de san Francisco se fundó en el mismo año en que la ciudad fue reconquistada definitivamente, 1264. Fue una de las casas religiosas más importantes de la población, de hecho, en la capilla mayor fue enterrada en el siglo XIV la reina Blanca de Borbón, mandada asesinar por su marido, Pedro I mientras que se encontraba presa en el Alcázar de Jerez. Sin embargo, el convento parece que se mantuvo bastante modesto a nivel artístico, por lo que encargó a lo largo de su historia pocas obras de arte, y aun así, estas eran bastante discretas. Buena prueba de ello es la obra que nos ocupa, que no debió ser de gran calidad, atendiendo al plazo en que debía estar terminada. Además, el especificarse desde el contrato que iban a intervenir varios oficiales, indicaba que se trataba de una obra de taller, en la que el maestro probablemente sólo diese unas directrices generales, o bien su intervención estaba limitada, lo que, lógicamente, abarataba los costes. El retablo mayor de San Francisco fue sustituido en 1699 por otro nuevo, quizás para darle más prestancia a la iglesia, ya que quizás era un retablo excesivamente pobre. Sin embargo, se conservaron varias partes de la obra retirada. El derrumbamiento de la mayor parte de la iglesia del cenobio acaecido en 1771, la Desamortización, durante la cual los restos del retablo fueron trasladados a otro convento y un incendio en época reciente, han hecho que llegue hasta nosotros sólo un relieve del citado retablo, y en muy malas condiciones. Se trata de una obra de un rectángulo de gran altura, más de dos metros y medio, en que se representa la Pentecostés. Está dividida en dos registros. En el superior se ve en el centro al Espíritu Santo, en forma de paloma, y flanqueándolo dos parejas de querubines dispuestos en diagonal desde cada extremo del recuadro. En la parte inferior aparecen apiñados los doce apóstoles y las tres Marías en una especie de corro, en cuyo centro está la Virgen sentada. Mientras que el resto de las figuras parece que están de pie, los dos primeros apóstoles se encuentran arrodillados ante la Madre de Cristo.

En el contrato no se menciona nada de la realización de las escenas del retablo, pero es posible que Vázquez y su taller realizaran esta pieza. Es cierto que la talla no es de gran calidad, lo que se acentúa por el mal estado de conservación de la pieza, en la que tan sólo podemos apreciar algunos restos de policromía, pero en ella se pueden apreciar los rasgos

característicos de la obra del maestro, como la forma excesivamente redondeada de los rostros femeninos, frente a la delgadez de los masculinos, y la disposición de los paños en estrechas bandas que acentúan el movimiento diagonal, como se puede apreciar en el apóstol que aparece arrodillado a la izquierda de la Virgen. Por tanto y dada la mediana calidad de la obra, pensamos que puede tratarse de una pieza de taller, en la que, como dijimos antes, el maestro habría realizado algunas intervenciones, o a lo mejor el modelo del relieve, y por supuesto habría dado las líneas generales, pero el resto del trabajo habría quedado en manos de los oficiales. La obra realmente no tiene su impronta y quizás parece ser algo posterior y bajo la influencia de Martínez Montañés.

Bibliografía:

Romero Bejarano, 2008:463-464.



Figs.196 y 197: Escena de Pentecostes. General y detalle. Iglesia de San Francisco. Jerez de la Frontera (Cádiz).



Muebles de la Sacristía mayor de la Catedral de Sevilla.

Juan Bautista Vázquez y Diego de Velasco “el mozo”
Madera en crudo
1581-3.

Morales dio la noticia de que en 1583 se cita a un tal *Diego Vázquez, entallador vecino de Sevilla* lo que pudo ser una confusión del apellido por parte del escribano. Tal error no parece difícil pues a partir del 19 de marzo figura junto a Velasco, trabajando en las cajoneras Vázquez *el viejo*, que consta desde 1582 hasta 1586 trabajando para las esculturas y relieves en las estancias capitulares como bien ha estudiado el profesor Recio Mir. Además del pago anteriormente citado, se le anotan a Vázquez otros el 31 de marzo *por otros quatro frizos de los caxones... y por una figura pequeña de un niño para los mesmos caxones* (adventicios. 1583. Fol.101 vto.). El 9 de abril *por dos figuras y otras delas altas de niños de resaltos del frizos de los caxones* (adventicios 1538. Fol.102); el 22 de abril *por la hechura delos niños últimos de los seys altos para los caxones* (adventicios 1583, Folio 102 vto.). El 4 de mayo *por la escultura de un friso que tiene seys niños desnudos y un rostro de una medalla en medio que ha de servir debaxo de las puertas de los caxones* (adventicios 1583.Fol.103); el 14 de mayo *por los dos frisos*, el 21 de mayo *por otro frizo* y el 25 de junio *por un frizo y quatro basamentos* (adventicios.1584.Fol.104).

Morales data este mueble entre 1581 y 1584 y en él, también habría trabajado Diego de Velasco *el mozo*, que habrían realizado la mayor parte de pilastras y grutescos.

Aparte, Vázquez desarrolló otras labores más cotidianas o técnicas, como aparece reflejado en los pagos por aserrar maderas, en mayo y agosto de 1583, por la compra de las mismas, en el mes de septiembre, y por *doze visagras de vueltas y en cada una quinze clavos hechizos y dos cerraduras con sus llaves de loba para las puertas delos caxones* (Adventicios.1583.Fol.106). Estas piezas, como comenta Morales junto con las servidas por Juan de Zurena a finales del mismo año y los *veynte y seys clabos embutidos*, entregados por Diego de Corvella en diciembre de 1584, señalarían el final de la construcción de las cajonerías.

El propio Morales ha visto restos de estas cajoneras embutidas o “reaprovechadas” en los nuevos muebles neoclásicos que lo sustituyeron, en el muro occidental de la sacristía. Su estilo y motivos ornamentales lo demuestran. Entre estos las figuras de Hermes y las cartelas pertenecen claramente a la estética manierista entre los que estarían los relieves de los Padres de la Iglesia. Más clásicos según Morales, son las figuras de los evangelistas y algunos de los frisos decorados con amocillos y seres fantásticos y quizás pudiera corresponder este con el ejecutado por Vázquez en 1583 que se componía de seis figuras

infantiles desnudas, flanqueando una medalla. Dos de estas puertas, se dispusieron tras la reforma de la Sacristía mayor antes del 1992 con motivo de la Exposición Universal a ambos lados de la puerta de San Fernando, la que comunica con el sagrario, y allí se conservan.

Según nuestro parecer, parece más próxima a Vázquez la que está a la derecha de la puerta que parece que representa a los Padres de la Iglesia, entre los cuales podemos distinguir por sus atributos a san Gregorio Magno (por la tiara) y san Jerónimo (con el león). La puerta compañera con los Evangelistas, se puede considerar estilísticamente anterior y fechable hacia 1550.

Bibliografía:

Morales, Alfredo, 1984: 68-72.1991:549 .Roda Peña, 2010: 294.



Fig.198: Puerta con los Padres de la Iglesia, proveniente de la Sacristía mayor. Catedral de Sevilla.



Retablo de Nuestra Señora del Rosario

Madera dorada y policromada.

Desaparecida la mazonería se conservan algunos relieves.

Algunos han relacionado este retablo con la Virgen con el niño denominada la “rectora” (130x 80 x25).

Iglesia del convento de Santo Domingo. Lima (Perú)

1582

La virgen “la rectora” se mostró en la exposición “*Mater Admirabilis: la devoción mariana del Perú*” que se celebró en Lima en 1999. Fue para esta exposición cuando se llevaron cabo las labores de restauración y en 2013 ha tenido una pequeña intervención de limpieza y conservación por parte de las restauradoras Diana Allcarima Crisostomo y Maria Cecilia Huaman.

El 21 de enero de 1582 el escultor y el pintor Pedro de Villegas se comprometen con Juan Núñez de Tapia y su fiador Miguel de Medrano, vecinos de Sevilla, a realizar un retablo para la cofradía del Rosario del convento de Santo Domingo de Lima, con relieves y figuras para albergar la imagen de “Nuestra Señora” realizada por Balduque unos años antes (en 1558). La obra se llevó a cabo, pues este año recibe un primer pago y en marzo de 1583, Vázquez había concluido la arquitectura y la imaginería. Por estas fechas Villegas recibía de doña María de Villa, viuda de Miguel de Medrano, 50 ducados *en quenta y entero pago de los 450 que yo ede aver por el dorado y estofado de un retablo*.

En 1584 estaba concluido el retablo, pues se ve en la carta de pago otorgada por Villegas el 16 de marzo de ese año en concepto del retablo *que yo acabe y hize*. Esta obra debió ser desmontada y reutilizada en el mejor de los casos, pues hacia 1628 se ejecutaba otro retablo encargado por Pedro Girón (según consta en el Archivo de la Beneficencia Pública de Lima, leg. 8064-B, sin foliar) y parece ser, que con el traslado definitivo a la capilla del crucero en 1684 se volvería a construir otro nuevo retablo.

Este tabernáculo, que se encontraba según la descripción que hace fray Reginaldo de Lizárraga, cronista de la orden y que vivió en ese convento en el tercer tercio del XVI y escribiría estas notas hacia 1596/98, del interior del templo, en la segunda capilla de la epístola y decía que este retablo, sin la Virgen (que ya estaba hecha) se trajo de España.

Las condiciones del retablo nos la describen con toda claridad *un retablo de madera de talla y de escultura y dorado y estofado conforme a las condiciones siguientes* se componía de banco, un cuerpo con tres calles y ático (6’89 x 4’59 m), fabricado en *madera de borne de Flandes* la arquitectura, así como la escultura iría en *cedro de Indias o de caoba de Indias*. Pero el volumen concedido al artesón en el que se acomodaría la imagen de la Virgen *que esta alla* y que sería de diez palmos permitía dividir en dos registros las calles laterales mediante columnas de orden jónico y corintio respectivamente. También el repertorio iconográfico viene ampliamente descrito: en el banco *una adoración de los magos* otra con *la matanza de los inocentes* y al otro lado la *Huida a Egipto* y los cuatro evangelistas *todo*

de medio relieve. Sobre este banco estaban cuatro encasamientos u hornacinas con las imágenes de san Pedro Mártir y santo Domingo y al otro lado de san Vicente Ferrer y la de santo Tomás. En medio de este retablo iría la imagen de la virgen que ya estaba hecha. En el remate iría la figura de Dios Padre “de más de medio relieve” y sobre este el Espíritu Santo. En el remate irían dos escudos de armas de santo Domingo y dos niños a cada lado de ellos en ademán de sostenerlos.

La mazonería del retablo también viene muy bien descrita, así las columnas *baxas debían de ser jónicas y las cuatro altas corintias*. El aspecto sería parecido en algunos aspectos al retablo realizado dos años atrás para el convento de san Pablo de Sevilla contenía un rosario orlando el exterior del retablo y *se an de hazer quatro ángeles de medio relieve con unos instrumentos en las manos y luego en forma aoval dos rosarios conforme a la traza y entre ambos rosarios an de yr repartidos quinze redondos atados con quinze rrosas que cada uno tenga media vara de medir en los quales se an de hazer los quinze misterios del rosario de baxo relieve y todo guarnecido en su cornisa*. Entre las condiciones exigidas en el contrato se le ordenaba a Vázquez que construyera la arquitectura *en las menores piasas que puedan ser por la carga dellas, que sea lo más ligera que se pueda, con sus señales para que se acierte a armar en el Peru, a donde es de estar* con objeto de que el traslado, primero en barco y luego por caminos de herradura, resultase lo mas liviano posible y por supuesto que la numeración de cada una de las piezas fuera detallada y minuciosa para facilitar el ensamblaje. Sin duda, por la advocación de la capilla, la patrona de los dominicos, hace pensar, como refiere Angulo en una obra importante y en efecto los comisionados disponían de fondos para pensar en artistas de primer orden como Vázquez en la escultura o Villegas en la pintura.

Lamentablemente solo conservamos la imagen titular del retablo, que no era de Vázquez, en un retablo decimonónico y parece que unos relieves posteriores, *la Anunciación y el de la Visitación* y el crucificado que coronaba el ático. Estos relieves y el crucificado (denominado “de los Aliaga”) fueron relacionados por Bernales Ballesteros al encargo de Vázquez. Sin embargo posteriormente se ha relacionado el crucificado con la estela montañesina según investigadores peruanos, algo más inverosímil. Bernales aporta el dato de que hacia 1959 Schenone ratificó que en el Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos había unos relieves de santos dominicos, que podían relacionarse con los cuatro que hiciera Vázquez para el citado retablo del rosario. El malogrado doctor José Chichizola ya estudio en el año 1977 estos posibles restos y afirma

que aparte del Cristo de los Aliaga, estarían los grupos de la Visitación y la Anunciación, hoy integrados en el mismo retablo. Esto es difícil de aseverar pues estilísticamente son dieciochescos y no tienen mucho que ver con la obra de Vázquez, el también afirma de la existencia de un santo dominico atribuido a Vázquez por su estilo.

Posteriormente Ramos Sosa, ha querido ver en los relieves que hay en las capillas del claustro un posible origen de este retablo, aunque haciendo constar su grado de deterioro y transformaciones, y ha estudiado el relieve de la *Anunciación*. Comenta que ha pasado desapercibido a la historiografía artística, posiblemente debido a los repintes que la enmascara pero que muestran “las formas de fines del XVI” aunque recompuesto quizás en épocas posteriores. El arcángel es quizás el más seguro en esta hipótesis y va vestido con túnica talar y con efecto de “paños mojados” que dejan entrever las formas anatómicas, aunque efectivamente es una iconografía propiamente contrarreformista y por supuesto diversa de otras realizadas en los retablos de Santa María de Carmona, Medina o Lucena donde el ángel entra sin ser visto por la puerta entornada de la casa y se arrodilla sobre un reclinatorio. A nuestro entender esta obra y las otras de las capillas del claustro, la *Adoración de los Reyes* y de los pastores se acerca más a obras de artistas como Juan de Oviedo, algo más tardías.

Como hipótesis dejamos la figura de san Jacinto que se encuentra en un retablo de la nave del evangelio. La imagen aunque burdamente repolicromada conserva esa elegancia de las obras manieristas, con la sensación de aplomo en algunas obras de Vázquez, observable en la posturas de las manos y sobre todo en la imagen de la Virgen que porta.

Según Palomero se conservan, aparte de los mencionados relieves en la iglesia de Santo Domingo, otros restos dispersos. Uno de ellos podría ser la Virgen con el niño denominada la “rectora”, hoy en el Instituto Riva – Agüero, dependiente de la Universidad Católica. Este sin duda fragmento de un retablo perdido, que evidencia una majestad de proporciones característica del periodo castellano de Vázquez, o de un seguidor como apunto Héctor Schenone, pero no sería la titular, pues esta era anterior.

Sin duda esta imagen presenta muchos de los caracteres de otras obras de Vázquez, como la Virgen de la Paz, hoy en la colegial de Torrelaguna, obra de su etapa toledana. La imagen se encuentra sedente como las anteriores, con el niño Jesús sobre sus piernas. Sostiene un libro abierto, sobre su pierna derecha y lo mantiene con la mano correspondiente en una actitud como de descanso de sus oraciones para dedicarse a los juegos propios de su divino

hijo, que se muestra desenfadado, que erguido estira el brazo izquierdo como para agarrar algo o dirigirse al observador. También se podría ver ecos de la obra de Miguel Ángel como la *Virgen de Brujas* o las composiciones de Rafael, tan extendidas por medio de grabados. Es curioso como la Virgen comparte algunas características de obras de Jerónimo Hernández como sus vírgenes sedentes de Santa Cruz, Madre de Dios o la de la capilla del Museo y mas en concreto con un relieve que se atribuye a él en la capilla de las Hermanas de la Cruz en Utrera y datada hacia 1578.

Bibliografía:

Meléndez, Juan: 1681: 136.Lizárraga; 1908:31-34.López Martínez, 1929:110-114.Angulo Iñiguez, 1935:146. Vargas Ugarte, 1947:106.Schenone, H, 1961:82.Bernales Ballesteros, 1972: 54. Serrera, 1975:19.Palomero Paramo, (A) 1981:84,180-182.1987:899. Chichizola, José, 1983: lam.15- 19. Bernales Ballesteros, 1989:261-281.Estella Marcos, M, (B) 1990:88. (A) 1990: 93. *Mater admirabilis: la devoción mariana del Perú*. 1999: 38.Wuffarden, 2004. pág. 88,89. Bernales Ballesteros, 1991:27 y 36. Ramos Sosa, 2004: 588. Aponte Pareja, 2010: 2. Porres Benavides, 2010: 6.2014:15,16. Ramos Sosa, 2010: 514-516.



Fig. 199 y 200: *San Jacinto*. Iglesia del convento de Santo Domingo. Lima. *Virgen con el niño* denominada *La Rectora*". Instituto Riva-Agüero. Universidad Católica de Lima.



Tabernáculo para Pedro de Uzedo del Águila

Lima (Perú)
Sin identificar
Circa 1583.

Para la ciudad de Lima, Pedro Uzedo del Águila le encarga un retablo a Vázquez que en 4 de noviembre de 1583 recibe 60 ducados de los 200 convenidos en la obra, y que estaba ya terminado el 16 de enero de 1584 (que no se ha localizado).

Según esta carta de pago *que monto la segunda paga de los 200 ducados que pedro de uzedo del aguila, vecino de guadalajara, esta obligado a pagar por cierto retablo que esta a mi cargo de hacer para la ciudad de lima*. Este pago se efectuaba el 4 de noviembre de 1583 por parte de Andrés de Polar, que representaba a Bartolomé del Águila, alcalde del Puerto de Santa María.

Bibliografía:

López Martínez, 1932:142-143. Palomero Paramo, 1981: 183. Estella Marcos, 1990:93.



Retablo de Cumbres de san Bartolomé (Huelva)

Desconocido.
Circa 1583.

De esta obra no tenemos el contrato inicial, ni sabemos cómo era. Por el testamento y los desarrollos sucesivos sabemos que Bautista Vázquez *hijo* se convino a cobrar las deudas de este retablo, que eran unos 120 ducados del “resto de la obra”. El 15 de octubre de 1582 Pedro de Bonilla y Diego de Zamora, *como principales obligados e yo Xpoual de gallegos e yo bautista basquez el viejo como sus fiadores* tenían desde hacía varios años el encargo de pintar y dorar un retablo para dicha iglesia y piden al provisor que *le mande dar dineros conque acabar el rretablo*. Se comprometían a tenerlo terminado en ocho meses.

Tres años mas tarde, Pedro de Bonilla y Diego de Zamora, que habían recibido la obra de su padre Juan de Zamora, todavía reclamaban unos pagos que se le adeudaban.

Bibliografía:

López Martínez, Celestino, 1929: 158. Carrasco García, Antonio, 1982:36.



Retablo con calvario

Madera policromada. Retablo tabernáculo y figuras.
Catedral de Tunja (Colombia).Capilla de los Mancipe
1583.

Muy documentada esta obra, el encargo lo realizó Gil Vázquez, vecino de Tunja, comerciante de ascendencia sevillana que había pasado al nuevo Reino de Granada en 1567. Es curioso como este encarga en 1591 un Cristo a la columna, un santo Domingo, un relicario y una santa Catalina con su retrato pintado por Juan Girón. Este a su vez debió de recibir el encargo de Pedro Ruiz García, encomendero y alcalde de la ciudad, constructor de la capilla donde irían las imágenes bajo la advocación de la Vera Cruz y padre del capitán Antonio Ruiz Mancipe que dará sobrenombre a la capilla y, a cuyo cargo estuvo la finalización de la misma a partir de 1598.

El 21 de octubre de 1583 Vázquez “el viejo” fiado por Pedro de Molina Bolante su yerno, se conviene con el mencionado Gil Vázquez, a entregar un tabernáculo con el crucificado, la Virgen y san Juan, así como una custodia y *un san pedro penitente de siete palmos*. El coste total de la obra, incluido el fletado desde Cartagena de Indias hasta Tunja, alcanzo la cifra de 1.020 pesos de oro de veinte quilates. El efecto que produjo la capilla en la época debió de ser sorprendente pues así lo describía el beneficiado Juan de Castellanos, en los endecasílabos que dedico a ensalzar la catedral tunjana:

*Capillas hay en particulares,
Sepulcros de vecinos generosos,
con tantos ornamentos que podrían
ser ricos en Toledo y en Sevilla;
Retratos y dibujos que parecen
Haber sido labrados por las manos
De Fidias, de cimon y Policeto,*

*algunos de pincel y otros de bulto,
principalmente la que dejo hecha
Pero Ruiz Garcia, do su hijo
Antonio Ruiz Mancipe se desvela,
En decoralla con preciosos done,
Y ansi parece ya piña de oro.*

Este tabernáculo del Calvario de la Capilla de los Mancipe de Tunja ha sido estudiado amplia y profundamente por todos los historiadores que han tratado a Vázquez o el arte español que se exportó a América, documentado por López Martínez e identificado por Angulo.

Lo más interesante es el grupo escultórico del Calvario que lo preside. Según Estella las figuras están estilísticamente más cercanas a obras que realizó una veintena de años antes y presentan la elegante actitud que le es propia, la belleza de sus rostros femeninos y el fino plegado de su indumentaria. La impresionante figura de la Magdalena, que no estaba incluida inicialmente en el contrato mejora la composición y recuerda más a sus obras toledanas. El calvario de la capilla de los Mancipe, no solo podemos considerarlo la primera de las creaciones asignadas en América al escultor castellano sino de lo mas cuidado que realizo su taller, siendo numerosos los historiadores que se han fijado en el como Angulo, Estella, Santiago Sebastián y otros como Marco Dorta que dice de él *que es una de las bellas obras que el bajo renacimiento sevillano exporto a tierras de América.*

El estilo del Calvario lo podríamos relacionar con otras composiciones de hacia 1560 y como dice el contrato las imágenes *debían de ser de mucha perficcion y graciosas posturas.* El crucificado, como apunta Herrera es “una espléndida muestra de la plástica manierista todavía controlada por un marcado idealismo que impide el desborde emocional”. Sus rasgos anatómicos caracterizados por la suavidad y la corrección y el rostro, lo emparentan con obras como el Cristo de Burgos o incluso el del ático del retablo de Lucena.

El retablo tabernáculo que contiene el grupo escultórico destaca por su elegante sencillez. Se compone a base de dos columnas toscanas, con el tercio inferior ornamentado a base de *candelieri* y están ligeramente retranqueadas respecto a la caja central, por influjo de Miguel Ángel y coronado por un frontón recto partido. Una versión pictórica, pero de

estructura similar sería el tabernáculo de la Sagrada lanzada de la Capilla del Correo mayor en la iglesia de Madre de Dios, que algunos autores como Palomero han atribuido a Vázquez e incluso el destruido y dedicado al crucificado en la capilla de san Juan de Toledo. Como explica Herrera en el colombiano es perceptible la depuración formal propia del contagio del romanismo norteño incorporado por Becerra en los retablos castellanos.

La figura de María Magdalena, que se sumaría al grupo una vez firmó el contrato, que además incluía una imagen de San Pedro penitente, no sabemos si se corresponde con el san Pedro Mártir de Verona, aunque no encaje la denominación, existente actualmente en la iglesia. También se concertó *una custodia de madera de borne de alto de cinco cuartas repartidas en tres cuerpos y que lleve los doce apóstoles alrededor della...* perdida en la actualidad, y que Herrera y Gila imaginan estructuralmente parecida al templete que antaño coronaba el trascoro de la catedral de Burgo de Osma. La escultura de San Pedro Mártir, ubicada en un lateral de la capilla, estaba entre las obras convenidas entre Bautista Vázquez y el vecino de Tunja Gil Vázquez, en el año 1583. Se presenta como un santo dominico que exhibe su atributo de martirio sobre la cabeza, un hacha. Es una obra exenta, de una gran belleza y solemnidad, porte sobrio y marcada concepción frontal aunque los pliegues de la túnica y la capa suavizan en algo esta rigidez. El rostro tiene algunos rasgos autógrafos de Vázquez como serían los labio carnosos, la boca menuda y los ojos con las orbitas marcadas. También en el contrato se describe una custodia de madera *de borne de alto de cinco cuartas rrepartidas en tres cuerpos y que lleve los doce apóstoles* que no se ha conservado.

También consideramos de Vázquez y que pertenecería a este retablo en cuyo tímpano estaría el relieve de Dios Padre que está en el oratorio privado de la casa parroquial de la Catedral de Tunja. Además de que pudiera ser la mención a “la figura de Dios Padre en el remate” separada del retablo. Estilísticamente se parece a otros Padres Eternos realizados por Vázquez. En las hornacinas del retablo mayor del mismo recinto religioso, existe un apostolado de bulto redondo, realizado en yeso con excepción de la talla que representa a san Pedro, que Aponte ha sugerido que pudiera ser este el san Pedro penitente” mencionado en el contrato con Vázquez, que es de madera y se diferencia de las otras tallas no sólo en el material, sino también en su dimensión algo inferior y en las características estilísticas que la acercan más al manierismo introducido por Vázquez y su taller en Sevilla en el último tercio del XVI. Francisco Herrera ha desmontado esta posibilidad al comprobar, gracias a su vez a las recientes aportaciones del restaurador Rodolfo Vallin, que la imagen tiene la

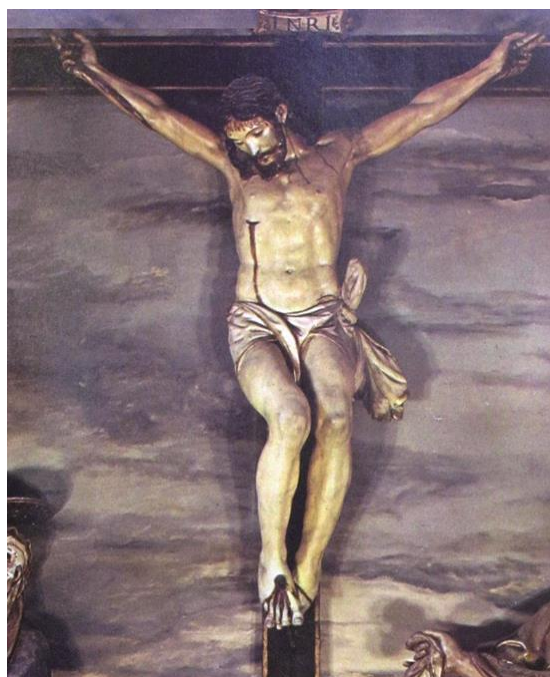
siguiente inscripción *mandola hacerVV Tadeo siendo mayordomo año de 1636// aderezo Melchor de Rojas*. Otra obra próxima al círculo de Bautista Vázquez *el Viejo* en Tunja, y argumentada por Herrera es un santo dominico, sin atributos, que quizás pudiera tratarse de san Jacinto, localizado en la iglesia de Sto. Domingo.

Bibliografía:

López Martínez, 1932: 142. Angulo Iñiguez, 1935: 142. Marco Dorta, 1942: 6-8. Angulo Iñiguez y Marco Dorta, 1950 Tomo I: 548. Rojas, U, 1939: 19,39. 1958:137-138. Hernández Díaz, 1951:37 y 40. Sebastian, Santiago, 1963:52 Lam. VI 1965: 85. Palomero Paramo, (a) 1981:185. Monastoque Valero, 1984: 59-60. Estella Marcos, 1990:76-85. (b) 1990:93-94. Aponte, Andrés: 2009, 4 .Gila Medina y Herrera García, 2010: 95, 514-516. Porres Benavides, 2012: 804. Herrera García, Francisco, 2012:96. Gila Medina y Herrera García, 2013: 307,351.



Figs. 201 y 202: Escena del Calvario. San Vicente Martir. Catedral de Tunja (Colombia). Capilla de los Mancipe



Figs. 203 y 204: Dios Padre. Crucificado. Catedral de Tunja (Colombia). Capilla de los Mancipe



Resucitado, Cristo y otras obras

80 cm. (el resucitado)

Talla en madera policromada

Monasterio de Montserrat. Santa Fe de Bogotá.

1584.

Hace unos años se identificó por parte del profesor Sebastián las figuras del grupo de la resurrección, compuesto de Cristo y dos soldados que custodian la tumba y un Cristo que se conservan en la casa cural del monasterio de Montserrat, junto a Bogotá y no lejos de Tunja. Estas obras posiblemente son las del envío, que en octubre de 1584 había realizado Vázquez a Miguel Gerónimo, vecino de Tunja *de dos hechuras de xros de madera de seis palmos uno de reurreccion y otro crucificado los quales ambos a dos hemos fecho e costedo e beneficiado en esta zibdad de Sevilla* otorgando su poder a Gil Blazquez, vecino de Tunja, para venderlas, ambas de tamaño algo menor del natural (1,20 cm. aprox.) esto no coincide con los cerca de 80 cm. que mide la escultura. Este Miguel Jerónimo parece que fue uno de los intermediarios en sus tratos comerciales con las Indias. Debía haberse instalado en aquellas tierras al poco tiempo de realizar las imágenes, con mucha probabilidad en el taller sevillano de Vázquez, y fue su intermediario en otras transacciones comerciales no artísticas

y en nota anterior, de 11 de enero de 1584, referente al mismo envío de estas esculturas, cuando va a partir *en esta flota que agora esta presta para el Reino de tierra firme*, se le llama “mercader”. El grupo actualmente se encuentra sobre una consola y presenta una composición algo extraña, pues seguramente falta parte del sepulcro, sobre el cual se alzaría el Cristo y en cambio ahora están al mismo nivel, por lo que queda algo forzado. También seguramente y como apunta Herrera, debieron llegar guarnecidos en un retablo que hoy no conserva. La filiación del resucitado con Vázquez me parece clara, pues tanto el Cristo como las otras figuras recuerdan a otras obras del autor.

El Cristo responde a algunos prototipos realizados ya por el maestro, como una pequeña figurita en relieve en una de las pilastras que decoraba la parte inferior a la izquierda del marco del desaparecido retablo del Cristo de la capilla de la Torre, en la catedral de Toledo. Los soldados, en actitudes muy berruguetescas, recuerdan a los apóstoles del grupo de la Transfiguración del Burgo de Osma.

Quizás esta variante iconográfica de Cristo triunfante que sale del sepulcro con los soldados dormidos o alguno recién despertado, sorprendido por el glorioso espectáculo, lo anticipó en los retablos de Medina, Lucena y Carmona. Herrera lo relaciona acertadamente con el San José del grupo de la *Huida a Egipto* de la catedral sevillana, aunque este dato hay que tomarlo con cierta precaución, pues este es el relieve que deja sin terminar Balduque, y al San Miguel de Arévalo y el de Burgo de Osma atribuidos a Vázquez. En este sentido se muestra algo anacrónico para la fecha de la realización que se quiere ver pues está más cerca de las creaciones de la etapa toledana y por tanto anterior a la década de los 60. El resucitado en un claro y manierista contraposto, recuerda en su rostro a los apóstoles de Mondéjar pero en su anatomía, quizás algo blanda, se puede entrever el gusto sevillano por el romanismo imperante. El estrecho manto que cae en zig-zag por el reverso, muy ligero, dota a la imagen de más dinamismo aún. Más claramente recuerda a otra obra de Vázquez como el resucitado en el retablo de la iglesia de Medina Sidonia y también repite algo la composición rítmica de su contraposto, así como la disposición de la banda del sudario con la mencionada figura del retablo de la catedral toledana.

Los soldados que le acompañan, situados a ambos lados del recortado sepulcro, reproducen —en palabras de Herrera— complejas posturas y actitudes ya ensayadas por el autor en algunos de los apóstoles del templete del trascoro del Burgo de Osma. El de la derecha

recuerda en el rostro a algunos apóstoles o santos realizados por Vázquez por sus espesos cabellos y barba de impresión maleable, distribuido en mechones ondulantes.

En el mismo santuario junto a esta obra, existían dos esculturas y un pequeño retablo, que parecen cercanos a Vázquez y que pudieran corresponder a un envío del escultor aún no determinado, quizás el que hace a través de Juan Núñez, *un lote de esculturas con destino al virreinato del Perú*, territorio, al que por aquellos años pertenecía el reino de la Nueva Granada. Estas esculturas estaban allí por lo menos hasta el año 1970, en que el político e historiador colombiano Álvaro Gómez Hurtado publica su libro *Imaginería religiosa en las iglesias de Santa Fe de Bogotá* y las da a conocer, equivocadamente como obras santafereñas del siglo XVII. Se trataban de dos esculturas de san Pedro y san Pablo, quizás parte de un apostolado apunta Herrera, que más bien correspondían a obras encuadrables en el manierismo del último tercio del XVI español. Como resalta Aponte, el cual las ha localizado hace un tiempo en la colección privada de Hernando Santos Calderón en Bogotá, “ambas imágenes están poseídas de la elegancia, el dibujo y la gracia en la composición propias de la mejor técnica de Vázquez, guardando estrecha relación con obras que le son conocidas”. La de san Pablo, quizás la más cercana a la estética de Vázquez guarda cierta relación con el san Lucas del desaparecido retablo de Mondéjar (Guadalajara) y mas en concreto con una de los cuatro evangelistas del facistol de la catedral sevillana con la que comparte la inestable composición. En esta obliga al cuerpo a un *contraposto*, caída en “v” de los pliegues, adaptación de los mismos al cuerpo y sobre todo el tratamiento en la barba y cabellos nos lleva a pensar en la participación de Vázquez.

El retablo al que hacíamos referencia, estudiado por Aponte, es de pequeñas dimensiones, incompleto y en pésimo estado de conservación nos remite al manierismo español y además se convierte en un valor añadido pues es único dentro del repertorio de retablos coloniales en la ciudad. A pesar de las evidentes transformaciones que ha sufrido, con repintes incluidos habría que relacionarlo con el quehacer de Vázquez o su entorno. Consta de un solo cuerpo, predela y tres calles, con una terminación algo extraña, pues seguramente en un momento se le debió de eliminar el ático. Las columnas jónicas que separan las calles son decoradas en su tercio inferior con querubines, escudos, frutas y floreros decorados con cintas y en la parte superior se observa frutas y cabezas de ángeles, al igual que había realizado Vázquez en otros sitios como en Almonacid. La predela se adorna con fuertes ángeles que sostienen cartelas, muy propios de Vázquez y presente por ejemplo en el retablo de los Mancipe en Tunja. Las tres hornacinas en la actualidad no poseen las imágenes

originales, pero en cambio sobre las hornacinas laterales hay dos magníficos relieves alusivos a *la Anunciación*, en el de la izquierda esta san Gabriel, que recuerda algo a la cabeza del san Miguel del Burgo de Osma, obra atribuida a Vázquez, y sobre la derecha el alusivo a la virgen, envuelta en ropajes clásicos que recuerda en su rostro otras obras de Vázquez. El entablamento lo compone un friso decorado con grupos de cabezas de querubines entrelazados por guirnaldas.

Ni el propio Aponte ni el resto de los historiadores que han escrito sobre el tema (Santiago Sebastián, Margarita Estella, etc.) que sepamos, han investigado en los archivos de este santuario si existen fotografías antiguas o documentaron en las que se pueda apreciar si tuvo alguna relación este retablo con las imágenes descritas y la composición que pudieron haber conformado. Seguro que, al ser estas obras del XVI, hayan llegado por trasiego desde otra iglesia del centro de la vieja Santa Fe hasta este santuario, fundado en el XVII sobre la cima de una montaña a 200 metros por encima del centro de la ciudad, sufriendo muchos avatares y destrucciones en su historia que han obligado a reconstruirlo en varias ocasiones, llegando hasta hoy una estructura moderna de la primera mitad del XX.

Este pequeño retablo, a pesar de su lamentable estado de conservación, como apunta Jesús Aponte, es de capital importancia a la hora de conocer la evolución de este tipo de estructura lúnea en el país, constituyéndose en una estupenda muestra de lo que debieron haber sido los primitivos retablos que adornaron los templos santafereños en los primeros años de colonización. Colombia posee un gran número de retablos de la primera mitad del siglo XVII, tan escasos en el resto del continente, pero en cuanto a retablos del XVI son realmente casi inexistentes. Hasta ahora, de esa época solo hemos podido observar el Tabernáculo del Calvario de Vázquez en la Catedral de Tunja, el que acabamos de describir en Monserrate, y otro pequeño y desconocido en una iglesia de Tunja, de un solo cuerpo y ático, en cuya parte central se enmarca un gran lienzo del martirio de san Sebastián. Este posiblemente fue pintado por el manierista italiano Angelino Medoro, que emigró desde Sevilla a América, alojando en las calles de los extremos dos magníficos relieves de figuras masculinas, que por sus características formales y estupenda técnica hemos querido ver como obras de filiación de Vázquez *el viejo*.

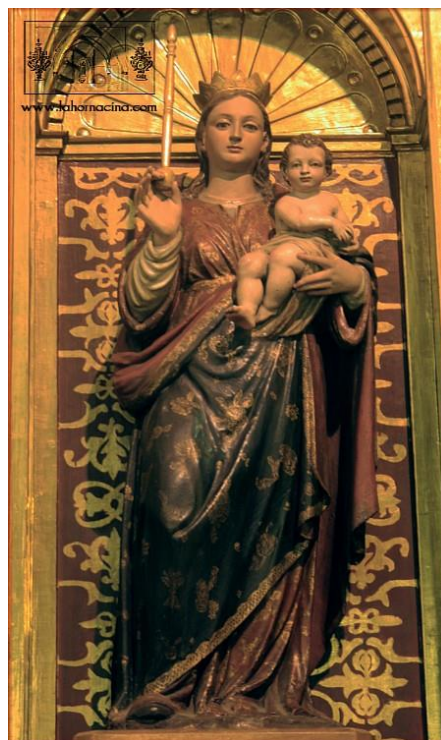
Santiago Sebastián dice haber visto un crucificado próximo estilísticamente a Vázquez en la misma iglesia, de este crucificado actualmente no se sabe nada, en cambio, una obra que se

relaciona bastante con el quehacer de Vázquez es el que se encuentra en la iglesia de la Vera cruz de la misma ciudad.

Otra imagen que podría relacionarse con la estética sevillana del momento es la Virgen de la Nieves. Aunque de canon algo más ancho, la concepción delicada de la madre que coge al niño Jesús en su regazo y el tratamiento de la figura en general la acerca a la estética del momento. Quizás se trate más bien de una obra adscribible a Juan de Oviedo “el mozo”, así tiene algunas semejanzas con la virgen del Buen Aire sevillana o la desaparecida para la parroquia de Constantina. También influenciada de la estética sevillana y mas en la órbita de Vázquez estaría la Virgen de Fontibón en especial la túnica de la madre y el niño muy grácil y cercano a los que realiza dicho artista.

Bibliografía:

López Martínez, 1932: 143. Angulo Iñiguez, 1935:145. Estella Marcos, 1986: 94. 1987: 58-63.1990: 95. Aponte, Andrés: 2009: 5. Gila Medina y Herrera García, 2010: 95, 514-516. Gila Medina y Herrera García, 2013: 307. Porres Benavides, 2014, 20.



Figs. 205 y 206: Resucitado y soldados. Monasterio de Montserrat. Santa Fe de Bogotá. Virgen de Fontibón. Fontibon (Colombia).



Retablo

Retablo tipo mixto (pictórico y escultórico).

México.

1584.

El 31 de octubre de 1584 Vázquez y su cuñado Diego de Zamora, pintor, se convienen con Diego Arias Atalaya, vecino de la ciudad de los Ángeles en la Nueva España, la actual Puebla de los Ángeles, fundada el 16 de abril de 1531, para labrar una imagen de Nuestra Señora de las Angustias y cuatro santos de pintura con su tabernáculo. Aunque no se han localizado las obras, la noticia fundamenta la atribución al escultor del grupo de santa Ana con la Virgen y el niño, propuesto por Diego Angulo, proveniente de la iglesia de Santa Mónica de Puebla. La imagen de la Virgen en pie que se interpone entre su madre y Jesús niño, compone el tema de la Santa Ana triplex. La composición en ovalo es típica del escultor, como la propia santa de rostro más maduro y expresión ensimismada.

Aunque también se ha atribuido esta obra a Diego de Pesquera, estilísticamente nos parece más cercana a Vázquez.

Emparentada con el estilo de Vázquez se encuentra una imagen de la Virgen con el niño que se encuentra en el Museo Franz Mayer de Méjico DF (Fig.). Esta obra recuerda a otras que están en el entorno de Vázquez o Hernández como la Virgen que se encuentra en el retablo mayor de la iglesia de Santa Cruz de Écija.

En el Museo Nacional del Virreinato (Tepoztlán) hay un relieve en piedra de la Virgen con el niño, conocida como la “matrona de San Francisco”, pues proviene del claustro bajo del convento de los franciscanos de Churubusco. La imagen sedente, sostiene al niño sobre su rodilla y mira hacia su izquierda, quizás hacia algún santo o figura que desconocemos al ser un relieve fuera de contexto. Aline Ussel ve en esta imagen una cierta calidad y recuerda la posible filiación con Vázquez gracias a la similitud de su relieve atribuido en la fachada de la iglesia de la Anunciación de Sevilla. Esta obra podría datarse de finales del XVI.

Bibliografía:

López Martínez, 1929:112. Angulo Iñiguez, 1935: 138. Moreno Villa, José, 1941 (reed.2004): 44. Angulo Iñiguez y Marco Dorta, 1950 tomo II: 259. Palomero Paramo,

(a).1981: 185. Estella Marcos, (b) 1990: 88. (a) 1990:94.Aponte, 2009. Gila Medina y Herrera García, 2010: 495, 514-516.Porres Benavides, 2014, 19.



Imagen de San Gerónimo.

Lima?
Desconocida.
1585.

El 12 de enero de 1585 contrata con Jerónimo de Aliaga, vecino de Lima, una imagen de *San Gerónimo*, en madera de cedro, que tendría *la forma hechura e postura* del que se conservaba en Sevilla, realizado por Torrigiano para el monasterio de San Jerónimo de Buenavista. Dicha escultura no se ha conservado, pero si su influencia como se puede observar en el relieve de san Francisco de Bogotá. Quizás y debido a tratarse de su santo homónimo, lo destinaria a una capilla fundada por él.

Bibliografía:

López Martínez, 1929: 113.Angulo Iñiguez 1935:147. Bernal Ballesteros, 1989:261-281.Estella Marcos, (a) 1990: 94.Porres Benavides, 2014:17.



Retablo

Parroquia de la Asunción de Guadalcanal (Sevilla).
Destruído
1585.

Desgraciadamente desaparecido en la última contienda española, fue contratado en diciembre de 1585. El retablo estaría presidido por una imagen de la Anunciación, sobre un zócalo decorado con *una labor de colores al romano* y encima la de *un dios padre metido en unas nubes rodeado de serafines* pintado al óleo. Los pilares deberían de ser corintios. El retablo, de pequeñas proporciones, estaría realizado en cuatro meses.

Bibliografía:

López Martínez, 1929:113-114. Palomero Paramo, (a) 198:188-189.



Reforma de la Virgen de Guadalupe

Teguisse (Lanzarote)
Circa 1585.

Gracias a la profesora Fraga, conocemos que la Virgen de Guadalupe de Teguisse, la reformó Vázquez por encargo de Gonzalo Argote de Molina, y a él se debería el nuevo cuerpo y la imagen del Niño Jesús, tal como estaba tallada anteriormente. Esta reconstrucción debió ocurrir entre los años 1584 a 1586, llevando la imagen desde Sevilla a la villa de Teguisse el propio Gonzalo Argote. La imagen, cuenta la tradición, fue capturada por una *razzia* de piratas moros y luego maltratada en Marruecos. Dicho documento nos narra que Vázquez “*escultor famoso*”, contó con la colaboración de Antonio de Arfian en el “estofado y colores”, o sea en la policromía.

Bibliografía:

CLAR FERNÁNDEZ, José Manuel: La virgen de Guadalupe en la historia de Lanzarote 1996 Fraga González, 1993: 698-703. Rodríguez Morales, 2010: 464.



Fig. 207: *Virgen de Guadalupe. Teguisse (Lanzarote).*



Retablo para la capilla del Prior

Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Granada. Llerena (Badajoz)

Se conserva la imagen titular.

1586.

Aunque no se conserva el retablo, si tenemos la imagen de su titular san Jerónimo, inspirado en el realizado por Torrigiano para el monasterio de San Jerónimo de Buenavista en Sevilla, y algunos paneles con decoración “al romano” y una cartela con la inscripción: *esta capilla doto y fundo Don Goncalo de la fuente, prior de la provincia de León...*

El 18 de marzo de 1586, Vázquez recibía de Bernardino de Camargo, clérigo, vecino de Llerena, 50 ducados por las labores del retablo que ya estaba realizando y que terminaría dos años después. El 10 de junio de 1589, Vázquez “el joven” apoderaba a Isabel de Valdés, viuda de su padre, para que cobrase *del patronasgo que ynstituyo don Goncalo de la Puente en Llerena 180 ducados de las obras de un retablo que baptista vazquez hizo, en la qual yo soy sesonario y me pertenece la dicha deuda.*

Carrasco García hace unos años mencionó el testamento. El documento ampliaba noticias no solo sobre la actividad de sus últimos años, sino también sobre su etapa castellana, alguna de cuyas obras aún no se habían liquidado a la muerte de este.

El retablo podría dar idea de la evolución de su estilo a partir de sus obras castellanas, que interesa más por ser una de sus últimas obras que por su calidad. Las noticias sobre el retablo, motivo del pleito, no justifican claramente la atribución del san Jerónimo, pues en el acuerdo de sus herederos con los patronos de la capilla, solo se habla de retocarle y rehacer su titular con *otro Niño Jesús bien acabado*, como así lo demuestran las escrituras en donde Isabel de Valdés, la viuda de Vázquez se compromete con los patronos de la capilla acerca del *niño jesus que... esta en el dho retablo* que al parecer *no esta a el modelo* por lo que se conviene con ellos *a lo hazer* para que transcurrido un tiempo establecido *abra traido a esta viª otro niño Jesus bien acabado*, figura que no se ha localizado. No obstante, el estilo de la obra, el conocimiento de otros encargos como el de San Jerónimo para Lima, su emplazamiento en la capilla de su nombre y quizás algún documento no publicado aún, apoyan esta atribución de la imagen, que actualmente está en la capilla sacramental.

Sin el retablo original, apenas quedan algunos restos arquitectónicos empotrados en el nuevo retablo barroco, con la típica decoración figurada de Vázquez y en la que seguramente intervendría su hijo. Una vez finalizada la obra por este, se le obliga, al hacerse cargo de las obras del padre, a rehacer la imagen del titular, que el contrato especifica había de ser un Niño Jesús como hemos mencionado, que habría realizado su padre. Queda una cartela con la inscripción *esta capilla doto y fundo don Goncalo de Fuente, Prior de la provincia de León murió día de san Miguel de 1580.*

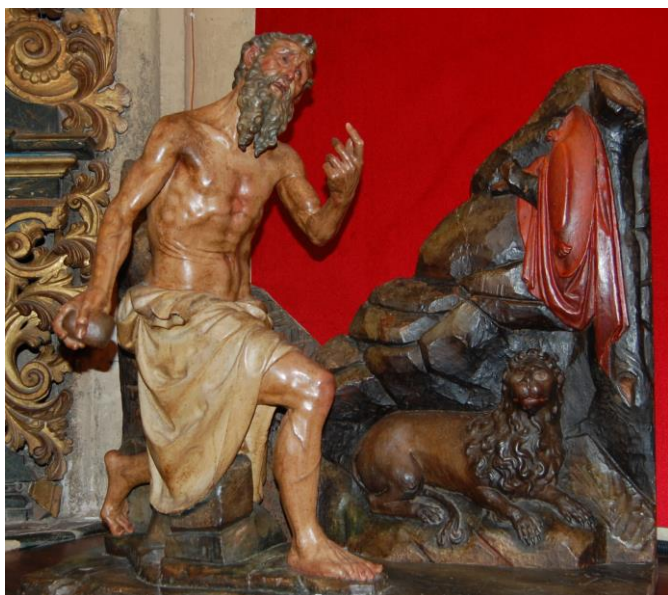
La figura del santo es de mano de Vázquez, o al menos esbozada por él y sabemos que no es la única que realiza con esta iconografía. No es una de las mejores obras del artista posiblemente debido a su edad y próximo a su muerte, anterior a otra obra de Montañés que realiza para Llerena de este tema y que alcanzara su cenit en la realizada para el monasterio de San Isidoro del Campo de Sevilla y a la vez es una réplica de la de Torrigiano, casi medio siglo anterior, del Museo de Bellas Artes, que asimismo influyó en la que hizo Jerónimo Hernández en 1566 para la catedral sevillana.

Su rostro, de pómulos marcados por los huesos, resulta algo blando, sobre todo en comparación con los otros descritos anteriormente, y su anatomía no presenta ni la corrección del modelo, ni la inmediatez del gesto que era propio de Hernández, ni el elegante naturalismo del de Montañés.

Es interesante que escultores como Oviedo, Vázquez, Ocampo y otros artistas sevillanos contrataran frecuentemente obras en el sur de la Baja Extremadura, advirtiéndonos de esa permeabilidad con el foco artístico sevillano. De hecho en la misma iglesia trabaja un discípulo de Vázquez como es Gaspar del Águila, para la capilla de don Pedro López de Cazalla en 1574 unos años antes de este retablo de san Jerónimo. En otro retablo de la iglesia, el del crucificado, se conservan cuatro relieves de los evangelistas en un fondo de hornacina avenerada que bien pudieran provenir del retablo contratado por Vázquez, aunque Tejada Vizuite lo pone en la órbita de J. de Valencia.

Bibliografía

López Martínez, 1929:114 y 122-123. Palomero Paramo, (A) 1981: 189. Carrasco García, 1982. Tejada Vizuite, Francisco, 1985. Estella Marcos ,1987: 63, (a) 1990: 97-98. Hernández Nieves, 1988:60. Bernalles Ballesteros, 1991:36. Santos Márquez, A. Joaquín, 2008: 121-136.



Figs.208 a 212: San Jeronimo penitente. Fragmentos del antiguo retablo ejecutado por Bautista Vazquez en el retablo actual de la capilla del Prior. Decoraciones a Candelieri o grutescos. Columna y cartela con la fundación. Llerena (Badajoz) .



Retablo para la capilla de Juan Gómez.

Monasterio del Valle. Sevilla

No se ha conservado.

Hacia 1586.

En el monasterio del Valle de Sevilla sabemos que Vázquez contrató un retablo para la capilla de Juan Gómez, que fue terminado por su hijo, al ser fiador en el contrato, por fallecimiento del primero, según carta de pago del 31 de mayo de 1589. Estaba presidido por una escultura de una Inmaculada. El dorado y la policromía la hizo Diego de Zamora y Pedro de Esquivel. Trabajando en el ensamblador Juan de la Calzada y el batihoja Benito de Mondejoy.

Sabemos que en 1589 la viuda del capitán Tome Rodríguez concertaba con Juan Bautista Vázquez “el mozo” un retablo que debería de ser semejante a este de Juan Gómez, del que conservamos su traza.

Bibliografía:

López Martínez, 1929:122. Palomero Paramo, (A) 1981: 340. Fernández Rojas, 2009: 119.



Retablo

Monasterio de Santa María la Real. Sevilla.

1587.

Desaparecido.

Bautista Vázquez en colaboración con Andrés de Ocampo y Gaspar del Águila, contratan un retablo colateral, dedicado a San Juan Evangelista para la iglesia monasterio de santa María la Real en Sevilla. Esta obra debía ser de madera de borne para la mazonería y cedro para las figuras y en caso de no encontrarse, realizarlas en *buen pino de segura*. En la hornacina principal debería aparecer la figura de San Juan Evangelista *en el apocalipsi*. Los cuatro tableros laterales debían de ser historias de media talla *en el uno debía aparecer el Santo con el cáliz en la mano, en otro cuando va montado en una barca con dos marineros*, los otros con el santo metido en el caldero de su martirio. También estarían Santo Domingo y

Santa Catalina de Siena. Encima de la hornacina principal la *Asunción de san Juan* y en el ático la figura de Dios Padre. Se comprometía a tenerlo acabado para el mes de octubre y entregado al pintor. Por la labor de mazonería y escultórica se cobraría tres mil reales de plata.

Bibliografía:

López Martínez, Celestino, 1929:114.



5.1.2. OBRAS ATRIBUIDAS

ÉPOCA CASTELLANA

Retablo de la Iglesia de Pozuelo del Rey (Madrid)

Retablo mayor.

Tipo mixto (pictórico y escultórico)

Destruído.

Circa 1555.

Estella pone en relación esta obra con Vázquez, gracias a las investigaciones de Almudena Sánchez Palencia y a Weise, quien relacionó este retablo con el de Fuentelencina y mencionó una inscripción de 1555. En la bibliografía artística aparece confundido con el de Pozuelo de Alarcón, también afectado en 1936, aunque misteriosamente desmontado durante la reconstrucción de la iglesia y del cual no tenemos noticias de su paradero.

Analizando sus pinturas, estas estarían en la órbita del ya mencionado Diego de Madrid. Compositivamente se encuentra cercano al retablo de Fuentelencina, con esculturas en su calle central, incluido Calvario y Dios Padre en el ático, y hornacinas con santos flanqueando la calle central. El resto del espacio se completa con seis pinturas de iconografía mariana. En la imaginería del retablo se observa un acercamiento a la estética de Vázquez, también normal como dice Estella al tratarse de una obra contemporánea, y que las producciones de esta zona de Castilla la Nueva comparten semejanzas. Es en el banco, del que se tiene las fotografías más pormenorizadas, donde se observa claramente un acercamiento al tándem Vázquez – Vergara, identificable en los Evangelistas Marcos y Juan y en las parejas de Apóstoles en relieve. Esta cercanía se puede ver incluso en la ornamentación de grutescos en la mazonería del retablo y en los propios santos que se

distribuyen por las hornacinas aveneradas.

Bibliografía:

Estella Marcos, 1990: 60-61.



Fig.213: Retablo de la Iglesia de Pozuelo del Rey (Madrid).



Retablo de la iglesia de Villar del Pedroso (Cáceres).

Retablo mayor. Tipo mixto (pictórico y escultórico)

Juan Bautista Vázquez, Nicolás de Vergara el viejo y otros (escultura) Cornelio Cyaneus (pintura).

Hacia 1557.

El retablo está dedicado a la vida de Cristo y de san Pedro, como patrón de la Iglesia. Se trata de un enorme y original retablo de cuatro cuerpos y cinco calles, separadas por balaustres y rematadas por medallones en escultura con los cuatro Evangelistas. La calle central, de tipo escultórico, lleva en el primer cuerpo a San Pedro, encima *el abrazo ante la puerta dorada* y coronando el Calvario con el Padre Eterno.

Fernando Marías recogió la noticia sobre el encargo a Vergara de contratar en 1557 en nombre de Vázquez y Luís de Velasco el retablo para la iglesia de San Pedro de esta

localidad. La pintura parece que la traspasaron a Cornelio Cyaneus en 1562 y la escultura también hubo de ser así, pues en estas fechas Vázquez ya se encontraba en Sevilla. La escultura, es de peor calidad que la pintura, además ni las esculturas de San Pedro, ni el grupo del *Abrazo ante la puerta dorada*, ni el crucifijo del Calvario, tienen nada que ver con la estética de Vázquez. Solo la estructura del retablo pudiera tener relación con el maestro.

Bibliografía:

Gómez Menor, 1965-1968: 189- 200. Marías, Fernando, 1981:319-340, II, 1983:19-38. Estella Marcos, 1990: 54-56. Mateo Gómez y López-Yarto, A, 2003:214.



Fig.214: Retablo de la iglesia de Villar del Pedroso (Cáceres).



Retablo de la Iglesia de Renera (Guadalajara)

Retablo mayor. Tipo mixto (pictórico y escultórico)
Juan Bautista Vázquez, y otros (escultura).
Destruído (solo restan algunos fragmentos)
Hacia 1558 y siguientes.

Estella pone este retablo también en la órbita de Vázquez, debido a que había sido regalado por el obispo Martínez Silíceo y también por los escasos restos que tenemos de él, pues se

destruyó casi por completo en la última contienda. Los fragmentos escultóricos que se conservan en el Museo de Sigüenza, un ovalo con la figura de Dios Padre, dos ángeles y unos fragmentos de relieves de ¿profetas? mutilados están relativamente cerca del estilo de Vázquez. Los fragmentos pictóricos, conservados en la parroquia, recuerdan al pintor Diego de Madrid, colaborador de ocasional de Vázquez.

Bibliografía:

Estella Marcos, 1990: 59



Retablo del Casar de Escalona (Toledo).

Retablo mayor. Tipo mixto (pictórico y escultórico)

Luís de Velasco y Hernando de Ávila (pintura)

Juan Bautista Vázquez, y otros (escultura).

Circa 1560.

Mas atrevida es la atribución de las esculturas del retablo a Vázquez, pues parece que el retablo es obra de los pintores Luís de Velasco y Hernando de Ávila que contratarían la obra hacia 1560 y que Vázquez, debido a la proximidad con estos escultores, realizaría la parte escultórica. Esta está algo distorsionada, pues solo corresponderían al retablo original los relieves del banco y las dos esculturas insertas en las hornacinas superiores, el resto no corresponde con el retablo quizás debido al último conflicto bélico. Esto se supone, porque en 1560 Rodrigo de Vivar, sobrino de Juan Correa de Vivar y Vázquez, con el que trabaja frecuentemente Correa, son fiadores de Luis de Velasco para este retablo especificándose en este documento las escenas que debían aparecer en el retablo, pictóricas.

A Vázquez que actuó como fiador de la obra, se le podría atribuir las esculturas y la arquitectura, pues como hemos dicho anteriormente, es frecuente que cuando los profesionales de obligados y avalistas se complementan estos participen activamente en la realización de las obras y el estilo de la talla conservada bien puede corresponder al de Bautista Vázquez en sus últimos años de actividad toledana antes de partir a Sevilla, compárese por ejemplo, la decoración de las columnas con las del retablo de Santa María la Blanca de Toledo y Almonacid de Zorita.

También se observa algo de similitud con otras obras de Vázquez en la decoración de las

basas de las columnas, con figuras y guirnaldas de manzanas, y en la mazonería en general y como hemos dicho en los Evangelistas.

Bibliografía:

Rodríguez Quintana, 1989: 15-33. Estella Marcos, (a) 1990: 61-62. Mateo Gómez y López-Yarto, A, 2003:290.



Fig.215: Retablo del Casar de Escalona (Toledo).



Virgen con el Niño.

Talla en madera policromada. Tamaño académico (85 cm.)
Horcajo de las Torres. Ávila.
Circa 1550.

De la etapa castellana también se relaciona con Vázquez la Virgen con el Niño de Horcajo de las Torres, que sigue este tipo iconográfico. Jesús Urrea la fecha a partir de 1560, pero tendría que ser anterior para que fuera de Vázquez, que hacia mediados del siglo reside en Toledo y en 1560 se traslada definitivamente a Sevilla.

Bibliografía:

Urrea Fernández, 1984: 285. Estella Marcos, (a) 1990.pág.34



Fig.216: Virgen con el Niño.Horcajo de las Torres. Ávila.



Virgen con niño.

Talla en madera policromada. Tamaño natural (158 x 49x 50,5 cm.).

Antes en Arévalo (Ávila) actualmente en el Museo Nacional de Arte Catalán (Barcelona) con núm. de inventario 131058.

Circa 1555.

La Virgen antes citada del Museo catalán, recientemente estudiada por J. Yeguas que denominada como *Mare de Deu amb el nen*, y expuesta en la sala de arte castellano, se data del último cuarto del siglo XVI, antes como de escultor desconocido y ahora de Jerónimo Hernández de Estrada. Proveniente de la colección Bertrand i Mata, fue legada en 1970, e ingresó en 1981 en el Museo, se corresponde con la desaparecida de la iglesia de Santa María la Real de Arévalo.

Esta obra fue estudiada por Gómez Moreno junto al San Miguel y destacó su interesante italianismo *muy elegantes y de mérito. Quizás obras italianas; siglo XVI*, aunque en la publicación del catálogo, ochenta años después, estaban *desaparecidas ambas*. M. Estella en su obra de Vázquez, la propone más cercana a Jerónimo Hernández porque según ella, el rostro de la Virgen recuerda a otras obras de Hernández como la Virgen de la Paz (en la iglesia de Santa Cruz de Sevilla) o del Rosario de Guillena (Sevilla).

Es una imagen de madera policromada y dorada. Se alza sobre una pequeña nube de ángeles, de la cual salen las puntas de una media luna. Viste túnica dorada, faja azul con decoración llameada, manto terciado sobre el hombro derecho de color azul, decoración vegetal y forro rojo. La figura se cubre con un velo blanco sujeto por una diadema, la cual deja al descubierto parte del pelo. Sostiene al niño con las dos manos, sentado a la derecha de la madre, desnudo y solo cubierto por unos pañales.

Sin duda la dulzura y relación que hay entre la madre y el niño es una constante en la obra de Vázquez, aquí el niño se muestra bendiciendo con la mano derecha e inusualmente en el brazo derecho. Muy propio de Vázquez, es también el plegado de paños, sobre todo marcando los pechos; aquí la imagen parece tener un canon más alargado, quizás también por la nube de ángeles donde apoya que ayuda a estilizarla. También recuerda modelos pictóricos como el creado por Correa de Vivar y en concreto en su Virgen del Rosal hoy en las concepcionistas franciscanas de Cuenca o la que corona el retablito de la Pasión en el coro del convento de San Pablo en Toledo, en donde comparten la disposición del manto la postura del niño e incluso la actitud de la madre.

Bibliografía:

Gómez Moreno, 1983, vol. I, 246; vol., foto 592. *Colleccions Bertrand als museus de Barcelona*, 1985: 36. Estella Marcos, (a) 1990: 35. Yeguas, 2010:86-98. Porres Benavides, 2010:168.



Fig.217: Virgen del Rosal. Concepcionistas franciscanas de Cuenca. Correa de Vivar



Relieve con tondo de profeta

Madera dorada y policromada

Museo Lázaro Galdiano (Madrid)

Altura 69 cm; anchura 72 cm

Con el número de inventario 242 se localiza en el Gabinete, Vitrina 21.2

Circa 1555.

El museo Lázaro Galdeano conserva un relieve con un tondo de una cabeza de un personaje del antiguo testamento que tiene cierto parecido con otras obras realizadas por Vázquez. Sin datos sobre su procedencia, se trata de un copete de madera policromada, con un tondo con moldura en el que se inserta el busto de un profeta. Esta flanqueado por dos ángeles y encima otro, con unas colgaduras dispuestas en triangulo.

En el tondo hay representado un busto de hombre de edad madura cubierto por un tocado ceñido a la frente que cae por la espalda. Tiene un fuerte entrecejo, ojos hundidos, nariz aguileña y barba poblada y suave de tipo bífido. Los ángeles que están a los lados presentan actitudes manieristas en un forzado contraposto y el de arriba aunque más reposado, tiene las piernas en escorzo.

De anatomías algo rechonchas, presentan los rostros redondeados y sonrientes con el pelo rizado y en actitudes como de paso de baile, movimientos estos atenuados por los pliegues ceñidos de las túnicas.

Considerado antiguamente anónimo por el museo, últimamente se sitúa en la órbita de Vázquez, y según Amparo López Redondo que da una cronología algo tardía: 1576-1600, con la que no estamos muy de acuerdo. Además que en ese arco cronológico sería difícil adscribirlo a Vázquez, y que tendría que haber sido una pieza transportada desde Andalucía, donde este se instala hacia 1561. Se comparó con otras obras de Vázquez como el remate escultórico de Almonacid de Zorita, hoy en las oblatas de Oropesa.

Sin duda tienen una clara filiación berrugetesca, aunque también tienen relación con otras obras de Giralte, pues ambos fueron ayudantes de Vázquez. En especial la cabeza del personaje puede relacionarse más que con Vázquez con otros como el propio Giralte. Aunque Estella viera que esta obra sigue la estela de Berruguete, suaviza la expresión y presenta las facciones menos magras, similar a la que aparece en el remate citado de Almonacid o en sus figuras de profetas en la catedral toledana, en los últimos años ha visto

esta atribución algo compleja, pues por ejemplo, la figura masculina y el tratamiento del pelo y las formas de los *Puttis* es diferente.

Bibliografía:

Camón Aznar, José. 1993: 50. Camps Cazorla, Emilio. (1949-1950) Estella, 1986:125.



Fig.218: Escena de un tondo con profeta. Museo Lázaro Galdiano (Madrid).



Dolorosa y San Juan evangelista

Tallas de alto relieve o de chuleta en madera policromada

Iglesia de santa María de Cana. Pozuelo de Alarcón (Madrid).

Circa 1555.

Las imágenes de la Dolorosa y san Juan Evangelista forman parte de un grupo escultórico de un calvario, del que no conservamos el Cristo actual, y que el actual párroco Jesús Higuera, compró en un anticuario en Zamora, según versión proporcionada por él, sin saber nada de su procedencia. Son dos esculturas de tamaño algo menor del natural y de chuleta, pues seguramente irían insertas en un calvario rematando un retablo. Las imágenes sin duda tienen ese eco berrugetesco que tiene la obra de Vázquez sobre todo al principio. El san Juan presenta un ligero escorzo en el cual adelanta su pierna derecha e inclina el torso del santo hacia este mismo lado, levantando a su vez la cabeza mirando al crucificado al que acompañaría. El brazo izquierdo está extendido y su mano se apoya delicadamente sobre la cadera. El brazo derecho en cambio, se flexiona, extendiendo su mano hacia adelante en

ademán de acompañar alguna conversación. El tratamiento del pelo algo rizado y plástico recuerda composiciones de Vázquez.

La Virgen tiene una composición más “patética” y por lo tanto más dinámica todavía que su *pendant*. Su pierna derecha se adelanta y el torso se gira levemente, no así la cabeza que se gira hacia atrás y alzada, mirando desconsoladamente a su hijo. La mano izquierda se apoya sobre el pecho, en clara expresión dolorosa, con un esquema propio de las imágenes de Vázquez, donde el índice se despega algo de los otros tres (anular, corazón y meñique). En cambio la mano derecha se abre al exterior, abriendo los dedos, pero uniendo los del interior o sea anular y corazón, escenificando si cabe ese “pathos” que se remarca también en el rostro de la imagen. Esta expresividad de la imagen, puede tener también semejanzas con la obra de Juni aunque bastante más moderada. El rostro magro de la Virgen tiene, sin embargo, la zona de la mandíbula más ancha que marca quizás el rostro de forma angulosa, resaltándose los pómulos y la boca abierta con los típicos labios carnosos de Vázquez. Podría ser una obra de su época castellana, cuando está todavía activo en Ávila o incluso ya trabajando para el arzobispado de Toledo.

Bibliografía:

Inédito.



Fig.219 y 220: Dolorosa y San Juan Evangelista. Iglesia de Santa María de Cana. Pozuelo de Alarcón, (Madrid).



San Miguel Arcángel.

Talla en madera policromada. Tamaño natural.

Desaparecida.

Antes en Arévalo (Ávila).

Circa 1555.

Hacia pareja con la anterior figura y en esta si han visto los historiadores más clara su filiación con Vázquez. El ángel repite el tipo del que preside el arco toral de la catedral de Toledo y del que aparece en el retablo del trascoro de Burgo de Osma, atribuido desde hace unos años al tándem Vázquez- Vergara.

Bibliografía:

Gómez Moreno, Manuel, 1983. Estella Marcos, (a) 1990: 35.



Fig.221: San Miguel Arcángel. Antes en Arévalo (Ávila).



Ángel o Querubín

Talla en madera policromada. Tamaño natural.
En comercio madrileño
Circa 1555.

Hace unos años salió en el comercio de arte este pequeño querubín como obra atribuida a Vázquez. Sin duda la imagen tiene ecos de obras realizadas por el maestro, como otros querubines, así como de imágenes de niños Jesús en brazos de su madre.

Bibliografía:

Inédito



Fig.222: Ángel querubín.



Relieve de San Miguel.

Bajo relieve en forma semicircular. Talla en madera policromada.
Actualmente en el museo del Monasterio de Guadalupe (Cáceres).
Circa 1560.

Una obra que se puede poner en relación con la labor que Vázquez realiza en Toledo es un relieve calado de forma semicircular; que hubiera podido ser un penacho de remate de alguna estructura mobiliaria o retablistica, aunque también podría haber sido el remate de una reja de acceso a alguna capilla.

Parece, que antiguamente estaba en la capilla de San José de dicho monasterio Guadalupano y hasta hace algún tiempo sobre el dintel de la puerta de entrada a la capilla de San Martín.

El motivo principal de dicho relieve es la figura de san Miguel, vestido a la romana, y se dispone a realizar el pesado de las almas en una balanza, una de las cuales asoma en la parte inferior, insertado en un ovalo moldurado. Este recuerda a otro san Miguel que se le atribuye al maestro como el de Burgo de Osma, sobre todo en el grácil contraposto que presenta. A uno y otro lado del ovalo, dos pequeños atlantes desnudos sostienen a su vez a dos cuernos de la abundancia sobre las que descansan dos figuras adultas. La ejecución tan meritoria del relieve, en el que las figuras adoptan atrevidos escorzos, la fuerza de los *putti*, así como el lenguaje manierista de la composición, sin olvidar la calidad de su policromía, nos habla de un encargo realizado con mucha probabilidad en Toledo a mediados del siglo XVI, a cuya diócesis y área de influencia pertenecía Guadalupe.

Francisco Tejada apunta la existencia de un San Miguel en la iglesia de San Miguel *el alto* en Toledo con muchas similitudes, aunque en nuestra opinión esta obra es más deudora de Berruguete que del propio Vázquez, al que se le atribuye esta obra.

Bibliografía:

Revuelta Tuvino, Matilde, 1983:293. Tejada Vizuete, 2008: 132. Takkenberg, Renate: 2010



Fig.223: Relieve de San Miguel. Museo del Monasterio de Guadalupe (Cáceres).

◆ ◆ ◆

Retablo mayor.

Retablo mayor. Tipo escultórico.

Juan Bautista Vázquez, Diego de Velasco y otros.

Iglesia de San Román. Toledo

Circa 1560.

Ante la ausencia de documentación que la aclare, no es fácil determinar su autoría, aunque ha sido atribuido a Diego Velasco de Ávila. Arquitecturas y decoraciones de similar naturaleza están en la obra de Vázquez, de origen abulense como Velasco, que vive y trabaja en Toledo, como sabemos, por estos años y que en 1554 traza el de la Concepción de Almonacid de Zorita. Amador de los Ríos situaba el retablo a comienzos del siglo XVI, y declaraba ignorar el nombre de su autor; Parro, no se pronunció acerca de la autoría, pero señaló una cronología más amplia, *dentro de la primera mitad del siglo XVI*, haciendo hincapié en su contemporaneidad respecto a la capilla; fue M. Gómez Moreno, quien propuso el nombre de Velasco como autor del retablo; poco después, esta atribución sería discutida por G. Weise. Este autor fechó el retablo hacia 1554 y propuso su adscripción a un artista inmediato al círculo de Berruguete. En torno a estas dos teorías se ha debatido posteriormente.

Respecto a él, no poseemos documentación conocida que nos informe acerca de su autoría. Se ha venido atribuyendo, como hemos dicho, a Diego Velasco de Ávila, sin especificarse si se trataba del padre o del hijo, pues hubo dos artistas con el mismo nombre, trabajando en fechas parcialmente coincidentes. Si realmente la atribución es correcta, debe tratarse del padre, Diego Velasco de Ávila el Viejo (a. 1514-c. 1574), pues, teniendo en cuenta las fechas de realización del retablo (en torno a 1552, como hemos visto), Diego Velasco de Ávila el Mozo, su hijo, debía ser muy joven (a. 1538-1592). En cualquier caso, no debemos obviar que nos movemos dentro de la escuela de Berruguete.

En la exposición *El Toledo del Greco*, celebrada en el Hospital de Tavera/iglesia de San Pedro Mártir, en 1982, se pudo contemplar una figura de San Lucas, procedente del retablo, atribuida a Diego Velasco de Ávila. En el capítulo del catálogo de dicha exposición, «La escultura toledana en la época del Greco», realizado por Margarita Estella, la comenta como próxima a Diego Velasco de Ávila.

Este retablo, que tradicionalmente se venía atribuyendo a Velasco, colaborador de Vázquez y como él, emigrado a Sevilla, tras la última restauración y después de la revisión histórica artística que se le ha realizado, se ha podido distinguir al menos tres artistas diferentes en la realización del retablo.

En Vázquez, se ha visto que pudo ser el causante de la traza de la arquitectura del retablo, empleando el orden dórico en el primer piso, jónico en el segundo y compuesto en el

tercero y en el ático. Introduce grupos o series decorativas de delicada belleza entre las que destacan los *puttis* que flanquean cartelas en el ático y las decoraciones en los fustes de las columnas jónicas de los extremos, junto a los guardapolvos, en las que utiliza el orden gigante. Está realizado en madera policromada y estofada y consta de cuatro cuerpos en cinco calles y ático.

La iconografía principal presenta un ciclo cristológico, rematado en la parte superior por el Padre Eterno. En la predela vemos cuatro medallones pintados, con las figuras de los Evangelistas. En las calles laterales, donde la arquitectura muestra los tres órdenes, dórico, jónico y corintio, contemplamos, en el cuerpo inferior, a los posibles donantes del templo, arrodillados y acompañados por San Jerónimo y San Juan Bautista. Se trata de dos figuras, una masculina y otra femenina, que, probablemente, debamos identificar con don Hernando Niño y doña María Niño, patronos de la capilla. El segundo cuerpo está ocupado por *La Anunciación* y *El Nacimiento de Cristo*, mientras en el tercero se nos muestran dos escenas pasionales, *Cristo atado a la columna* y *El Descendimiento*. Estas dos calles se rematan en la parte superior con sendos escudos de la familia y en las intermedias se colocaron ocho figuras insertas en hornacinas.

Bibliografía:

Amador de los Ríos, 1845. Reedición por editorial Maxtor 2006: 263. Parro, Sixto Ramón, 1857 reedición en 1978: 233, Gómez Moreno, 1931: 67. Weise, G, 1939: 27, 30-31, Estella Marcos, 1982: 99. Revuelta Tuvino, Matilde, 1983:305.VV.AA: *quadrivium patrimonio...*: 65,66. VV.AA: *la iglesia de San Román....* x .Takkenberg, Renate: 2010.



Fig.224: Retablo de San Roman (Toledo).



Retablo del trascoro.

Retablo. Tipo escultórico.

Catedral del Burgo de Osma

El ático esta desmontado y se encuentra en el museo catedralicio.

Circa 1560.

Sin duda es esta obra una de las más problemáticas, en cuanto a su relación con Vázquez. Este retablo ha sido mencionado por los historiadores del arte españoles del XX. Consta de banco y un cuerpo con siete calles o cajas donde se disponen esculturas o relieves. Estaba coronado por un ático o remate bastante peculiar a modo de templete, desmontado hace unos años e instalado en el Museo de la Catedral, con la escena de la *Transfiguración del Señor* y los Apóstoles Pedro, Juan y Santiago “el mayor” junto a Elías y Moisés que lo contemplan.

El cuerpo principal está presidido por la figura de san Miguel, flanqueado por los santos Blas y Nicolás, ambos con indumentaria episcopal y el tándem Cosme y Damián, santos hermanos que ejercían la medicina en Arabia y fueron martirizados hacia el año 300. La iconografía se culmina con los medallones de los Evangelistas y las escenas que aparecen en el banco con la Magdalena y motivos heráldicos. Aparte están las imágenes de San Jorge y Santiago. En el ático esta la imagen del Padre Eterno bendiciendo, con la rueda de Santa Catalina, santa tutelar del obispo Acosta.

La imagen de San Miguel, con mucha devoción en la provincia, responde a la iconografía de la época. En esta representación aunque se intuye que pesa a las almas con el brazo derecho (ha perdido la balanza), viste como guerrero, empuña la espada contra el demonio que tiene a sus pies, que toma forma algo humanizada. Esta imagen puede estar influida por algunos grabados de la época, como algunos de Marco Antonio Raimondi u otros anónimos, y en concreto tiene bastante parecido con una pintura Perino del Vaga, con el cual se relaciona a Vázquez, es la pintura central del políptico de San Miguel en Celle Ligure, San Michele. El santo esta también de pie sobre el demonio con ese contraposto tan elegante con la cota de tela pegada al cuerpo que marca la fuerte anatomía y la falda corta por encima de las rodillas. En una mano coge la balanza con la que pesa a las almas y con la otra le clava la lanza al dragón. La forma de representación del santo está presente en otras esculturas de la época, como la que esta atribuida a Francisco Giralte en la iglesia de Valle del Cerrato en Palencia y datada de una cronología similar, a su vez comparte similitudes con algunas representaciones que se hicieron en Italia en la figura de San Miguel en el retablo del mismo

nombre por Perino del Vaga.

El retablo está dividido por ocho columnas renacentistas con capiteles jónicos, de tipo balaustre, muy ornamentadas las exteriores y estriadas las interiores, con relieves al uso de la época en el extremo inferior.

La datación de la obra ha sido precisada por Arranz, a partir de los datos proporcionados por el libro de fábrica de la catedral. Allí ante Baltasar de Soto, el 8 de febrero de 1559, el obispo Acosta hace *no revocable cesión y traspasación perfecta para siempre jamás a la mi iglesia catedral de Osma de mil ducados; conviene a saber, los quinientos para el retablo que yo mando y he dado a hacer a las espaldas y detrás del coro de esta mi iglesia catedral de Osma...*; la obra se colocaría al año siguiente como revela la misma documentación.

La atribución de su autoría a Juan de Juni (Ceán Bermúdez, Loperraez...) ha ido desvaneciéndose lentamente. Weise destacó ya la finura de su ejecución, que no presentaba ningún recuerdo de Juan de Juni. Arranz, siguiendo a Azcarate sugirió el nombre de Picardo, por la relación con los relieves del cuerpo inferior del retablo de Mahamud (Burgos) y comentó la posible intervención de Juan de Arteaga, entallador, que a su vez localizó García Chico trabajando en esta catedral del Burgo de Osma. Camón Aznar lo atribuye a Miguel de Espinosa y Martín González advierte que ofrecen un estilo equiparable a las de Beccafumi por su canon excesivamente alargado y curvilíneo, integrándolas en el denominado manierismo caligráfico, pues llama la atención el carácter estilizado de algunas figuras.

De la obra, como hemos dicho, es difícil su atribución al tándem Vergara – Vázquez, pues es verdad que no tenemos noticias documentales de que participara en estas tierras y más en concreto en el Burgo de Osma. Un dato que tenemos es que trabajó el pintor Diego de Urbina, que si tiene alguna relación en los trabajos de retablos que el equipo Vergara-Vázquez había realizado. Estilísticamente está más cercano a la labor de estos que a la de otros autores más “dinámicos y robustos”, como sería Francisco Giralte o el propio Juni, que había terminado el altar mayor unos años atrás y que tasó la obra en 1563. De hecho la mazonería del retablo tiene cierta conexión con otras obras toledanas y sobre todo la imaginería, especialmente el San Miguel y las figuras del grupo de la Transfiguración.

Bibliografía:

Loperraez Corvalan, 1788: 56.Weise, G: 1925-29: 332.Nuñez Marquez, 1949: 30-31.

Azcarate, J.M, 1958: 224. Arranz Arranz, José, 1979: 225-229 Cortes Arrese, Miguel: 1988: 231-32. Estella Marcos, (a) 1990: 68-71.



Figs. 225, 226 y 227: San Miguel. Apóstoles de la Transfiguración. Retablo del Catedral del Burgo de Osma. (Soria).



Retablo de Santa Ana.

Retablo tipo escultórico.

Juan Bautista Vázquez, Nicolás de Vergara y otros (escultura).

Catedral de Toledo.

Circa 1560.

En este como en otros retablos, el principal problema ha sido la identificación de la mano de Vázquez en las obras realizadas con la colaboración de Nicolás de Vergara o con otros. Como dice Estella, el estudio de las obras en las que trabajan en solitario nos da las pistas para el análisis diferenciador en las obras que realizan en común, aunque esto no es tan fácil, pues cuando varios artistas trabajaban en común se pretendía, por lo general, hacer una obra unitaria, amén de que participaba también el taller que confunde más aún el estudio estilístico.

Este retablo de la capilla de Santa Ana, fundada o mejor dicho dotada por don Alonso de Mariana, es una obra que cronológicamente puede estar cerca de estos autores. El relieve de la titular, presenta algunas semejanzas con el de la *Adoración de los pastores* del retablo de santa María la Blanca, obra de Vergara, como advirtió Weise, por ejemplo en el rostro y volúmenes de la Virgen e incluso con la santa e incluso el propio Niño Jesús.

Los relieves del basamento representan, a la izquierda, una composición de la imposición de la casulla a San Ildefonso por la Virgen y de la partición de la capa por San Martín y la historia de San Lorenzo recuerdan vagamente el estilo del tándem Vázquez- Vergara.

La estructura del retablo, el remate con volutas, floreros y angelitos recuerdan a lo realizado en Santa María la Blanca, por ejemplo en sus columnas jónicas estriadas con el imoscapo decorado. La restauración de la capilla por el canónigo Mariana a mediados del XVI y su reja realizada por el maestro Benito en 1560, hacen pensar la realización de la obra por estos años como la de Santa María la Blanca. Una fecha en la que Vázquez estaría marchándose definitivamente a Sevilla.

Bibliografía:

Chueca Goitia, 1975. Estella Marcos (a) 1990: 84-85. Takkenberg, Renate: 2010.



Virgen con el niño.

Madera policromada. 1,20 cm. h.
Iglesia de Santo Tomé en Toledo.
Circa 1560.

El retablo de esta imagen se encuentra en el lado de la epístola, es de estructura muy clasicista, con columnas exentas y frontón con figuras recostadas y partido.

La imagen de la Virgen, sin duda lo más interesante para nuestro interés, parece un precedente de otras obras de Vázquez como serían la *Virgen de las Fiebres* de Sevilla o la pequeña realizada para el facistol de la catedral sevillana, a la que recuerdan en detalles como el Niño Jesús y el manto, que se cruza por delante como en la de Lebrija.

Actualmente, despista mucho el aspecto que presenta, con una burda repolicromía y los ojos de cristal, posiblemente añadidos. Quizás se trate de una obra de un seguidor o inspirado en los prototipos de Vázquez. El propio Marías, comentó el encargo en esta iglesia del retablo de la capilla de Juan Núñez de Toledo a los escultores Nicolás de Vergara el viejo y quizás Diego de Velasco. Este último y el pintor Hernando de Ávila se encargarían de su remodelación arquitectónica. Marías sugirió la posible relación de la obra con Vergara por 1566, fecha en que Vázquez había partido para Sevilla. Julio Porres Martin-Cleto plantea la posibilidad de que esta imagen fuera la que presidía el retablo de Santa Maria la Blanca y de ahí su advocación.

Su atribución también parte de la cercanía con Vázquez- Vergara en los relieves del banco, especialmente según Estella con los del retablo de San Gil, obra de Vergara.

Bibliografía:

Porres Martin-Cleto, julio, 2012: 84. Revuelta Tuvino, Matilde, 1983:332. Estella Marcos (a) 1990: 86-87. Takkenberg, Renate: 2010.



Fig.228: Virgen con el Niño. Iglesia de Santo Tomé en Toledo.

ÉPOCA ANDALUZA

Figuras de dos Profetas y una imagen de san Pablo.

Madera de nogal

Instituto Valencia de don Juan. Madrid

Circa 1560.

Se trata de tres pequeñas tallas realizadas en madera de nogal representando a Profetas o Apóstoles, una con certeza, representa a San Pablo, y forman parte de la colección de escultura del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid.

Figuran en el inventario con los números 4.294, 4297 y 4323 y fueron estudiadas por Carmen Fernández Ahijado recientemente. Según consta en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones pertenecieron a la colección de D. Carlos J. Ortiz de Taranco, el cual aseguraba haberlas adquirido en Sevilla hacia principios del siglo pasado y que *eran obras del célebre escultor Torrigiano*, sin que pueda fundamentarse su atribución, solamente por el marcado carácter italianizante o porque fue en Sevilla donde pasó sus últimos días Torrigiano. Fernández Ahijado con mucha coherencia, ha atribuido dos de estas obras, los profetas, a un seguidor de Berruguete y en concreto a Vázquez y las vincula a otras obras realizadas por el cómo los Apóstoles del tenebrario de la catedral sevillana o algunas obras como el San Juan del desaparecido retablo de Mondéjar. Incluso uno de los profetas lo relaciona con una pintura al fresco de Taddeo Zuccaro para *Santa María Della Consolazione*, que representa a un Profeta, con el que tiene bastante parecido. Esta figura es un personaje fuerte, vestido con túnica y manto que le cubre la cabeza, con el libro en la mano y no está de más la relación con obras italianas, pues recordemos el dato que dio el propio Pacheco cuando afirma que Vázquez y Pesquera habían copiado estampas de Zuccaro. La tercera imagen es un San Pablo que el profesor Gómez Moreno atribuyó al escultor Diego de Pesquera, activo entre Granada y Sevilla entre 1563 y 1580. Es una figura que resulta elegante con el plegado de las ropas ceñidas al cuerpo abrazando la espada que se arquea, además ese canon de rueda también apunta a formas berruguetescas, aplicado por Vázquez en los Apóstoles del tenebrario de la catedral. La autora, también lo pone en relación al San Lucas realizado para el retablo de San Román en Toledo, una obra anónima, que se atribuye a un seguidor de Vázquez o que podría haber sido el propio Velasco, uno de los autores que trabajan en este retablo. Tanto técnicamente, pues es de otra madera que las otras, esta es maciza y las otras dos están ahuecadas por detrás “tipo chuleta”, como

estilísticamente, esta obra difiere de la mano de las dos anteriores que están tratadas con un sentido más preciosista y si se permite, de más calidad.

Bibliografía:

Fernández Ahijado, Carmen, 2005:190-198.



Fig.229 y 230: Profeta y San Pablo. Instituto Valencia de don Juan. Madrid.



Virgen del Prado.

Madera policromada.

Parroquia de San Sebastián (Sevilla)

1'46 m.

Circa 1580-

Repolicromada en el 2º tercio del XX. Intervenida por Ángel Luis Schlatter en 1995.

Exposiciones: en el año 1929 con motivo de la exposición iberoamericana de Sevilla.

Jerónimo *Hernandez y la escultura del manierismo en Andalucía y América*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. 1986.

La Virgen del Prado o de la Pera, es propuesta por Hernández Díaz como obra del círculo de Vázquez *el viejo*, quizás de un imitador suyo, mientras que Serrera y Morales la atribuyen a Jerónimo Hernández y se podría relacionar con la de Consolación de El Pedroso. Bernalles aporta el dato de 1578 como año de creación de la imagen, en cuya época, Hernández envuelve a sus imágenes marianas con un manto que cae verticalmente en pico desde el hombro al pie derecho. La imagen, en gran sintonía con otras realizadas o

atribuidas a Vázquez, como la de las Fiebres o el grupo de *la Huida a Egipto* de la catedral, por la manera como acoge al niño en su regazo. Se encuentra algo trasformada por restauraciones posteriores. En la más reciente se le ha practicado una nueva decoración en el manto y túnica y “se recuperaron encarnaduras y policromías originales” según el restaurador.

Morales y Serrera apuntan que supone un avance respecto a otras obras de Vázquez y también del propio Hernández como las vírgenes de Belén, la Granada y Consolación, aunque siga su tipología. La Virgen adelanta el brazo y la pierna derecha que queda en reposo, descansando el peso en la izquierda, que queda atrás. El contraposto, quizás de origen clásico, que se resalta levemente debido a la misma altura de caderas y hombros, se acentúa algo con la disposición adelantada del brazo derecho, con el que parece ofrecer la pera que lleva en la mano. El ritmo sinuoso de la imagen se contrapone a los plegados verticales de la indumentaria, que otorgan a la escultura un perfil romboidal al igual que en otras obras del maestro. Morales y Serrera apuntan que el extremo del manto se resuelve de igual manera que las vírgenes del Pedroso y Villalba del Alcor. Según ellos la riqueza lineal y espacial de la Virgen del Prado se contrapone al sentido unitario y compacto de las vírgenes de Vázquez. También la forma como acoge al niño Jesús, en su brazo izquierdo, que recuerda mucho a la de Consolación del Pedroso. En esta misma iglesia hay una Santa Ana con la Virgen y el Niño que se fecha en el segundo tercio del XVI y que podría relacionarse con Vázquez, aunque también recuerda a las santa Ana realizada por Pesquera. Pienso que, por su clarísima vinculación artística con obras como la Virgen de la Piña de Lebrija, puede catalogarse como obra relacionada con Vázquez el Viejo.

Estos autores ven cierta influencia miguelangelesca en la composición de la cabeza de la virgen, no solo por la disposición del velo, por la concentración y cierta melancolía que se puede observar en su rostro, equiparable al que muestra la *Piedad* del Vaticano. El niño aparece de una manera más independiente, característica que en Hernández va tomando protagonismo, a diferencia de los prototipos de Vázquez y además no dialoga con la madre. Por lo que la adscribimos al quehacer de Hernández, aunque con reservas, pues solo recordar la simbiosis que se produce en Vázquez en su última época y el gran influjo que produce en el Hernández.

Bibliografía:

Hernández Díaz, 1948: 25-32. 1951:36. Morales, A-Serrera, JM: 1981:418. Palomero Paramo, Jesús, 1981: 107. Bernal Ballesteros, J 1986: Lam.13. Porres Benavides, Jesús, 2010:167.



Fig.231: Virgen del Prado. Parroquia de San Sebastián (Sevilla).



Virgen de la Pera.

Madera policromada y dorada.

0,35 x 0,15 x 0,12 m.

Convento de san José del Carmen (Las Teresas).

Sevilla

Circa 1570.

Está situada en el coro bajo de la iglesia. Lleva el niño sobre el lado izquierdo y en la mano derecha la pera, símbolo de la esperanza, que en la creencia medieval designaba la fecundidad. Esta disposición iconográfica, en relación a otras obras que se atribuyen al entorno del maestro, y sus rasgos formales llevan a María Luisa Cano Navas, en su libro sobre el convento de las Teresas, a atribuirle a Vázquez. De hecho, la obra tiene algunas afinidades con otras obras del autor como la Virgen de la Piña de Lebrija. La autora, comenta que a pesar de su pequeño tamaño, produce una honda sensación de majestuosidad. Quizás este ejecutada por algún discípulo del maestro como Jerónimo Hernández, con quien tiene cierta sintonía en algunas de sus obras como la Virgen de la O, actualmente en Ubrique, o con obras anónimas como la Virgen de la Salud de la parroquia de las Flores de Sevilla.

Bibliografía:

Cano Navas, M^a Luisa, 1984: 181. Benavides, Jesús, 2010:164.



Fig.232: Virgen de la Pera.Convento de San José del Carmen (Las Teresas).



Virgen de la Antigua.

Madera policromada y dorada.
123 cm. (con la peana)
Iglesia de San Sebastián. Antequera.
Circa 1570.

Una obra que se pone en relación con Vázquez o con su órbita, es esta imagen que se venera en la iglesia de San Sebastián de Antequera, en un retablo en la nave del evangelio, aunque procede de la colegiata de Santa María la mayor de dicha ciudad.

La imagen, representa a la Virgen sentada sobre un sillón, que conserva solo parte inferior, en una mano sostiene una pera y con la otra sostiene a Jesús niño que duerme en su regazo. De esta obra destaca la belleza del conjunto, desde la actitud de matrona de la Virgen con el brazo elevado, hasta la bellísima imagen del niño, de fuerte impronta miguelangelesca como recuerda el historiador José Luis Romero Torres. Este también apunta que esta representación de la Virgen con el niño deriva del modelo difundido por Torrigiano.

El erudito José María Fernández la puso en relación con Luis de Velasco y otros autores a Diego de Velasco. Romero Torres ha puesto en relación esta obra con el entorno de Bautista Vázquez, aunque otros como Palomero la ponen acertadamente en la órbita de Jerónimo Hernández, con quien creemos que tiene más relación, al parecerse a otras imágenes como la Virgen de Paz de la parroquia de Santa Cruz, la Virgen del Rosario de la capilla de la Hermandad del Museo de Sevilla o la Virgen del Rosario del convento de Madre de Dios. Las características formales de la imagen presentan grandes similitudes con el estilo de los escultores castellanos, que durante el último tercio del XVI, trabajaron desde Sevilla para el resto de Andalucía y en particular con las obras de Vázquez, en el concepto del movimiento, en el tratamiento de la morbidez del cuerpo y en la similitud formal con el tipo de Niño Jesús, aunque le falta cierta redondez en las formas en pro de una figura más mayestática y pesada más propia de Hernández que de Vázquez.

Bibliografía:

Fernández, José María, 1971:96 y lam.34. Hernández Díaz, José, 1987: 17. Romero Torres, 1998:134. Palomero Paramo, 1981:102. Porres Benavides, 2010: 167.



Fig.233: Virgen de la Antigua.Iglesia de San Sebastián. Antequera.



Virgen del Rosario.

Iglesia de Santo Domingo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
Circa 1570.

La Virgen del Rosario, conocida popularmente como la Galeona, pues según la tradición, acompañó frecuentemente a los marinos en sus viajes, se encuentra en la iglesia de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Pertenecía a la extinta Archicofradía de Ntra. Sra. del Rosario y se atribuía en ámbitos locales a Roque de Balduque fechándola hacia 1556, con lo que no estamos de acuerdo y la atribuimos al entorno de Vázquez.

La Virgen repite el modelo de Hodegetria o Virgen conductora que ya había experimentado en otras Vírgenes Vázquez, aunque aquí el manto no lo tiene recogido en uno de sus lados confiriéndole esa forma de huso, sino que le cae perpendicular al cuerpo. Su mano izquierda porta la grácil figura del Niño Jesús, que recuerda las facciones típicas de Vázquez, y la derecha porta un cetro y el rosario como atributo de su advocación.

Dicho monasterio dominico fue fundado en la primera mitad del siglo XVI por el V duque de Medina-Sidonia, Alonso Pérez de Guzmán y Zúñiga y su mujer, Ana de Aragón; Sin embargo su construcción se realizó más tarde, entre los años 1558 y 1570 a expensas de la condesa de Niebla. Sin duda el patronazgo de la casa ducal hace más fuerte esta hipótesis,

pues como hemos visto Vázquez y Núñez Delgado trabajan al servicio del VII duque don Alonso Pérez de Guzmán para sus palacios de Sevilla y el de Sanlúcar de Barrameda en los años 1575y 1576. También es interesante el dato de que la iglesia fuese trazada por Hernán Ruiz II, con quien Vázquez trabaja a menudo. También Cruz Isidoro ha puesto en relación un cristo atado a la columna que se encuentra en dicha iglesia al entorno de Vázquez. También sabemos que trabajó allí Miguel Adán, discípulo de Vázquez, realizando el retablo mayor, contratado en 1592 y que por tanto podrían ser obras de él, aunque demuestren una clara filiación con el maestro. Así tiene cierto parecido con la Virgen del Rosario que hace Adán para la iglesia de Palomares del Rio (Sevilla) en 1588.

En el archivo parroquial de la iglesia de Santo Domingo, se conserva el primer libro de reglas de esta Archicofradía, fechado en 1620. Fue fundada en el convento de Madre de Dios a comienzos del siglo XVI, y a ella pertenecían militares, sobre todo marinos, y alcanzó un gran esplendor en el siglo XIX. Llegó a procesionar tres veces al año: Candelaria, Corpus y en la octava de su fiesta, pero la cofradía desapareció a mediados del siglo XX.

Bibliografía:

Lopez Martínez, 1929:19. Porres Benavides, 2010:164.



Fig.234: Virgen del Rosario.Iglesia de Santo Domingo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).



Retablo de la Sagrada Lanzada

Tabernáculo de tipo pictórico
Convento de Madre de Dios de Sevilla
1570.

En 1570 don Rodrigo y don Diego de Jerez, su hermano, solicitan a la comunidad del convento de Madre de Dios de Sevilla para poder labrar una capilla y adornarla con altar, retablo, reja y entierro. En 1571 la capilla estaba terminada, por la fecha que pone en la reja y es de suponer que entonces estuviese construido también el retablo, cuya estructura es parecida a la realizada para el crucificado de la catedral de Toledo. El *tabernáculo del Convento de Madre de Dios* en Sevilla (h. 1570) se hace para albergar la escena de la *Sagrada Lanzada* que da nombre al conjunto. En el retablo, como observan Herrera y Recio, vuelve a primar la labor escultórica, como se ve en el banco o en los imoscapos tallados de las columnas estriadas y en los pedestales de las columnas en los que hay seis virtudes que reflejan *el alongado biotipo femenino propio del autor, así como el relieve del entierro de Cristo del ático*. El tablero pictórico de la *Sagrada lanzada* que fue atribuido sin mucho fundamento por López Martínez a Arfián o Colmenares, puede ser obra de Pedro de Campaña y por lo tanto obra anterior de 1562, año en que regresó a Bruselas. Recientemente Valdivieso la ha puesto más bien en relación con alguno de sus dos hijos Pedro o Juan o a algún seguidor de su estilo, siendo muy posible que fuese realizada por los sucesores del pintor unos diez años después de que éste abandonara Sevilla para trasladarse a Bruselas. Por tanto la misión de Vázquez fue realizar un marco arquitectónico para esta obra similar a otros retablos como el del convento del Dulce Nombre.

En relación con las figuraciones angélicas guarda la novedad de llevar ángeles mozos al tabernáculo, concretamente en el banco del retablo a los lados de una tarja central colocada sobre una cabecita alada; otras ocupan el friso situado por encima del marco de la pintura.

Bibliografía:

López Martínez, Celestino, 1948: 21-22. Palomero Paramo, (a) 1981: 177-178. Valdivieso, Enrique, 2008:189. Halcón, Fátima, Herrera García y Recio, Álvaro, 2010: 88. Núñez Fuster, J, 2010: 652.



Fig.235: Retablo de *La Sagrada Lanzada*.Convento de Madre de Dios de Sevilla.



Retablo Lateral de San Juan Bautista.

Retablo de tipo pictórico con la imagen del titular en madera policroma.
Parroquia Santa María la Real. Azcoitia.
1570.

Se trata de un retablo de la escuela sevillana, atribuido a Pedro de Villegas y Juan Bautista Vázquez “el viejo”, erigido por la familia Juan Pérez de Recalce en la segunda mitad del siglo XVI. Fue retocado en los siglos XVIII y XX. Es un retablo fundamentalmente pictórico y solo cuenta con esculturas en la calle central y el ático, san Juan Bautista y el grupo del Calvario.

Como programa iconográfico cuenta en el primer piso, San Lorenzo y las imágenes de San Juan Bautista y San Marcos. En el segundo, San Pedro, *Adoración de los Pastores* y San Antonio. En el tercero, *San Martín ofreciendo su capa*, *Coronación de la virgen* y Santa Catalina. El ático está coronado por el calvario.

La atribución a Vázquez la vemos algo arriesgada, tanto por su distancia geográfica, así como el estilo de las esculturas.

Bibliografía:

Retablo Lateral de San Juan Bautista. Parroquia Santa María la Real ..en
www.tierraignaciana.com/.../75-san-joan-bataiatzailearen-



Nuestra Señora de la Concepción

Convento de Santo Domingo, Cuzco (Perú).
Piedra o mármol.
1569.

Una imagen que también se podría relacionar es la imagen de Nuestra Señora de la Concepción en el convento de Santo Domingo de Cuzco. Representa a la Virgen embarazada, o de *la O*, en la base lleva la inscripción *Nuestra señora de Concepcio ano de 1569* y según Mesa y Gisbert estaba en un inventario de la Catedral. Estos dicen que por sus caracteres tiene más influencia italiana que española. También Bernalles la ve en una estética alejada de la andaluza. Incluso en alguna publicación la vinculan al escultor italiano Pedro Santangel de Florencia y activo en Cuzco durante el último tercio del XVI, aunque la dulzura, el delicado contraposto, las manos y redondez del rostro la acercan al estilo de Vázquez.

Bibliografía:

Bernalles Ballesteros, J: 1991,102. Mesa y Gisbert.



Fig.236: Nuestra Señora de la Concepción. Convento de Santo Domingo, Cuzco (Perú).



Retablo de la capilla de San José.

Retablo de tipo pictórico con la imagen del titular en madera policroma.

Iglesia de Santa María de Carmona. Sevilla

1570.

En Santa María de Carmona, donde ya hemos visto que Vázquez finalizó la obra del retablo mayor, aparece otro retablo lateral de tipo pictórico. Preside la capilla de San José, la primera de la nave de la epístola. Era la capilla de los Quintanilla, una importante familia de Carmona, cuya casa está cercana al templo. Como relatan en el libro del *Retablo sevillano* los profesores Halcón, Herrera y Mir, el friso de la reja que cierra este ámbito dice *Esta capilla con la advocación del señor San Bartolomé y Señor San Josef se fundo y se doto año 1538 y que Rodrigo de quintanilla y Góngora y su madre Mencia de Góngora y Marmolejo fundaron y dotaron esta capilla* también los escudos nobiliarios que se encuentran en esta capilla, atestiguan este patrocinio.

Es un retablo de tipo pictórico y en el banco tiene los escudos de Quintanilla, Góngora y Marmolejo. Tiene banco, dos cuerpos y ático: en el primero (de los cuerpos) aparece columnas con imoscapo retallado y capiteles sacados de “Las Medidas del Romano” de Sagredo, en el segundo se combinan los balaustres en los extremos y al centro columnas. El *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla* lo menciona como extraordinario y apunta “que se atribuye a Pedro de Campaña las pinturas”.

Aunque el *Catálogo* fecha el retablo hacia 1540-50, Herrera y Recio piensan que según el estilo debe ser más bien de hacia 1560-70 y lo relaciona con Vázquez por la morfología de sus elementos de la mazonería. Esto no debe extrañar si también hay alguna obra dispersa del círculo de Vázquez como el San Antón que publicamos hace unos años y que se encuentra delante de la pintura de San Cristóbal.

Bibliografía.:

Hernández Díaz, J y otros, 1941. Tomo II: 130. Halcón, Fátima, Herrera García y Recio, Álvaro, 2010: 88. Porres Benavides, Jesús Ángel, 2009.



Fig.237: Retablo de la capilla de San José. Iglesia de Santa María de Carmona. Sevilla.



San Juan Evangelista

Escultura en madera policromada.

Acora (Perú).

Circa 1570.

Se encuentra en el poblado de Acora, en la ribera del lago Titicaca, en la zona peruana de Arequipa, fue dado a conocer por Schenone, que lo relacionaba con algún escultor cercano a Vázquez. La escultura es el titular de la parroquia del mismo nombre. El santo con los pies muy próximos, tiene esa postura inestable propia del manierismo. Las ropas se recogen sobre el cuerpo y el rostro es lo mejor de la imagen junto con el cabello sobre el rostro. La nariz es de tipo griego y la boca entreabierta como se ve en algunas esculturas de Berruguete.

Sin embargo, a los investigadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert les recuerda dicha imagen más a las formulas del italiano Bernardo Bitti, pintor y escultor de intensas labores en esa comarca y la datan hacia 1580-90. Efectivamente, tiene un estilo algo

heredado de Berruguete con una cabeza pequeña de pelo rizado y una flameante figura acentuada por la típica banda diagonal que cruza su pecho, en el que algunos han visto cierto parecido con el San Miguel del retablo del Burgo de Osma, atribuido a Vázquez, o el San Juan en el banco del retablo de Mondéjar. Según Schenone que lo vio, estaba en mal estado de conservación, su mano derecha y pie están rehechos en maguey. Aunque es bastante inferior la calidad del ejemplar de Acora, Estella piensa que tras la torpe restauración se ha encubierto su “indudable belleza”. Los Mesa relacionan con Vázquez la imagen de Santa Barbará, del santuario de Manquiri cercano a Acora.

Bibliografía:

Schenone, 1961: 66-67, fig. 5 y 6. Mesa-Gisbert, 1972: 60. Mesa-Gisbert 1974:65-68. Estella Marcos (a) 1990: 92,96. Aponte, Jesús Andrés, 2009: 5.



Fig.238: San Juan Evangelista. Acora (Perú).



Virgen con el niño

Escultura en madera policromada.

Iglesia de Santo Domingo de Huamanga, hoy Ayacucho (Perú).

La Virgen con el Niño, del templo de Santo Domingo de Huamanga, hoy Ayacucho, ya fue citada por Héctor Schenone. Se trata de una variante de los tipos marianos que había

iniciado Balduque y que Vázquez y su escuela consagran y adaptan en palabras de Ramos Sosa “a los nuevos postulados plásticos del renacimiento clasicista e italianizante que tiene un buen exponente en la Virgen de las Fiebres”. La Virgen de pie (Hodegetria) mantiene al niño desnudo entre sus brazos, mientras Jesús la abraza con una sonrisa en su rostro. Efectivamente, los pliegues del manto recuerdan a obras de Vázquez como la Piña de Lebrija, *las Fiebres* o la atribuida del Rosario en Sanlúcar. Aunque también podemos decir que tienen ecos de obras de Jerónimo Hernández en concreto con la Virgen de la O de Ubrique, proveniente de la iglesia del Salvador de Carmona, compartiendo, aunque en disposición inversa el contraposto, el plegado del manto que cae del hombro y lo recoge en el vientre en “V”. En definitiva la podemos adscribir al taller de Bautista Vázquez.

Bibliografía:

Schenone, H, 1961:83. Ramos Sosa, 2010: 495.



Retablo mayor

Iglesia de San Vicente de Lucena del Puerto (Huelva).

Circa 1580.

Como ya hemos dicho antes, presidió el altar mayor hasta 1782 en que se realiza uno nuevo y que actualmente se encuentra en un lateral de su capilla mayor. Recio Mir y Herrera lo fechan hacia 1580, aunque Carrasco Terriza lo adelanta dos décadas, debido a la sencillez y de la desornamentación de su menbratura arquitectónica. En esta se destaca el imoscapo retallado de sus columnas, a la manera de Vázquez, decorado con Hermes, figuras femeninas, tarjas etc. Los frisos del entablamento están decorado con figuras de querubines y tarjas.

Se compone de banco, dos cuerpos y ático. Es un retablo de tipo pictórico con los siguientes temas: en el banco los cuatro Evangelistas y los cuatro Padres de la Iglesia latina. En el primer cuerpo a un lado San Pedro con un clérigo donante y al otro San Pablo a ambos lados de la hornacina central que actualmente ocupa la Virgen de la Luz. En el segundo cuerpo San Juan Bautista, la Resurrección y San Lorenzo diacono y mártir y en el ático un tondo con la Anunciación.

Bibliografía:

Carrasco Terriza y González Gómez, 2006: 301. Halcón, Fátima, Herrera García y Recio Mir, 2010:109.



Fig.239: Retablo mayor. Iglesia de San Vicente de Lucena del Puerto (Huelva).



Crucificado.

Capilla de los Dolores. Catedral de Sevilla.
Madera policromada.

Es una obra anónima, relacionada por Hernández Díaz con Vázquez *el viejo* en el último tercio del XVI. De antiguo también se relacionó con Martínez Montañés, opinión que se ha descartado totalmente, circunscribiéndolo a la segunda mitad del XVI y al entorno de Vázquez *el viejo*.

Álvaro Recio desgrana las peripecias de esta obra, que provenía de la sacristía de la capilla de la Antigua y que se instaló “provisionalmente” en este retablo barroco hacia 1805, pues había un proyecto de retablo neoclásico nuevo que no se llegó a construir. Ceán Bermúdez se refirió a esta capilla y decía de ella *colocar en él un excelente crucifijo de tamaño natural*, aunque no sabemos si hacía mención a este crucifijo o a un cuadro atribuido a Roelas.

Según Andrés Luque, el crucificado recuerda al realizado por Vergara “El Viejo” para la catedral de Toledo, perdido durante en el siglo XX. A nuestro parecer no guarda tanta similitud con éste y tiene una concepción más apolínea, pero sin embargo guarda relación con el que remata el retablo de Carmona. El naturalismo del crucificado de las Dolores, es tan veraz respecto de los traumatismos y las características anatómicas de un hombre en esas circunstancias, que sólo las dos condiciones expuestas: la fuerza volumétrica de carácter romanista y la bella estilización de raíz florentina, derivada de Sansovino, indican la filiación con las tendencias de época manierista. El Cristo también recuerda el que hace para el monasterio del Escorial Benvenuto Cellini entre 1556 y 1562.

Bibliografía:

Recio Mir, Álvaro, 1998: 379-398. Luque Teruel, 2009: 15. Porres Benavides, 2012: 805.



Fig.240: Crucificado.Capilla de los Dolores. Catedral de Sevilla.



Cristo de la Buena Muerte o Crucificado de Anaya.

Capilla de Anaya. Catedral de Ávila.
Madera policromada.

"El Cristo de Anaya", está atribuido a Juan Bautista Vázquez "El Viejo" por algunos autores locales. Es una figura procesional a la cual acompañan la figura de la Virgen y San Juan de pie junto a la Cruz, recibiendo el mensaje que Cristo le manifiesta en su Tercera Palabra. Es

una buena escultura, de autor desconocido, aunque presenta unas características similares al Cristo de Burgos, según los mismos autores, pues según ellos Vázquez trabajó en Ávila hasta mediados del XVI en que se trasladó a Toledo y luego a Sevilla.

La posibilidad de que Vázquez fuera el autor de este Cristo de la Buena Muerte, que adquirió el canónigo Anaya, para la capilla que edificó en el claustro de la catedral de Ávila es algo difícil. Porque cronológicamente la sitúan en torno a 1580 y llevaba una veintena de años establecido en Sevilla y suele trabajar para Andalucía occidental y algunos encargos aislados que se envían a América. Además no conocemos otras obras para Castilla de esta cronología, salvo el sepulcro de del Corro en San Vicente de la Barquera, pero que se encarga en Sevilla.



Virgen de la Encarnación Gloriosa

Imagen de candelero.

Manos y cabeza de madera policromada

Iglesia de San Benito. Sevilla.

Esta imagen se veneraba en la iglesia o capilla del mismo título en Triana de la cual era titular y presidía el retablo mayor pintado por Francisco de Herrera *el viejo*. Allí será titular también de una hermandad, de luz y de sangre. Durante los más de trescientos años en que esta hermandad estuvo residiendo en el barrio de Triana, sus hermanos veneraron como titular principal a una imagen mariana de gloria bajo la advocación de María Santísima de la Encarnación. En esta se quiere ver los orígenes de la actual, algo arriesgado esta afirmación, porque lo único que hubo fue un traslado de imágenes a su actual sede, la iglesia de San Benito de Calatrava en el barrio conocido popularmente como “la Calzá”. La hermandad consolidada en el seiscientos, entró en decadencia a mediados del siglo XIX y en 1868 la Junta Revolucionaria decreta el cierre al culto de la capilla que sería finalmente derruida.

Su autoría se relaciona, según fuentes de la hermandad de San Benito, en torno al círculo artístico de Juan Bautista Vázquez “*el Viejo*”, pudiéndose datar a mediados del siglo XVI, fecha coetánea con la de la fundación de la Hermandad. Esta atribución es harto complicada, pues si en una imagen de candelero solo tenemos como objeto de valoración las manos y la cabeza, aquí además vemos un rostro algo modificado en el XVIII o después, al introducirle ojos de cristal y pestañas. Además las manos, de cierta calidad y desarrollados los dedos

están más cerca del quehacer Montañés-Mesa. La cabeza se encuentra recta, mirando al frente, con las cejas arqueadas, aquí si recuerda algo al prototipo de imágenes marianas de Vázquez, nariz fina y recta y boca cerrada y pequeña.

Esta antigua imagen de gloria de la Virgen llegó hasta San Benito en junio del año 1921. En la actualidad, la Virgen viste a la usanza del resto de imágenes gloriosas de la ciudad, con saya, manto y tocado, el cual deja al descubierto una larga cabellera natural y porta en sus manos un libro, con el que se simboliza la actitud que presentaba la Virgen en el instante en que recibió la visita del Arcángel Gabriel.

Bibliografía:

Rus Herrera, Vicente, 1998, 133. Enrique Pareja: Iglesias y conventos de Sevilla. VOL. III 2007: 108. Cano Rivero, Ignacio, 2013: 94-105.



Fig.241: Virgen de la Encarnación Gloriosa. Iglesia de San Benito. Sevilla.



Imagen de Santa Bárbara.

Madera policromada.

Tamaño natural

Iglesia de Ómnium Sanctorum. Sevilla.

Esta imagen que se encuentra actualmente en la parroquia de Ómnium Sanctorum en una de las capillas de la nave del Evangelio, parece que proviene de una iglesia de Carmona u

Osuna en los años ´40 cuando tras la quema de dicha iglesia en los acontecimientos de 1936. Entonces la iglesia pierde prácticamente todos sus retablos e imágenes, salvo las que se guardaron escondidas, y dentro del programa de recuperación de iglesias arrasadas, el párroco, que al parecer formaba parte de la Comisión de Arte de la diócesis, consigue retablos y enseres de distintos puntos de la provincia.

La santa se encuentra erguida, con una torre que se apoya en el suelo como atributo personal y presenta un leve contraposto, adelantando la pierna derecha, mientras que la cadera se gira levemente al igual que la cabeza que se gira hacia su izquierda. Presenta el cuello alargado parecido a otras imágenes de Vázquez y la forma del plegado de los paños la acerca a otras imágenes del autor como la Virgen de las Fiebres, o incluso la forma tan sensual de marcar los pechos que repite en otras composiciones como el Giraldillo. También la mano izquierda que sostiene delicadamente el libro, y que grácilmente compone con el detalle de separar el dedo índice de los otros tres, recuerdan a otras manos femeninas del autor. En suma, por detalles como el tocado del pelo recogido y el velo que, discretamente parece partir del tocado, recuerda a otras composiciones que se le pueden atribuir con más rigor documental como la Santa Rufina de la actual colegial del Salvador, en especial el tocado y el volumen de los pechos y el delicado contraposto. La imagen tiene una repolicromía que la desvirtúa algo de su configuración original.

Bibliografía:

Porres Benavides, 2010: 168.



Fig.242: Santa Bárbara.Iglesia de Ómnium Sanctorum. Sevilla.



Crucificado

Madera policromada

Iglesia de Santiago. Castilleja de la Cuesta (Sevilla).

En la iglesia de Santiago de Castilleja se encuentra este crucificado de tamaño menor que el natural y que viene relacionándose con el entorno de Vázquez. Se le denomina como Cristo de la Vera Cruz. Aparece por primera vez en un inventario parroquial de 1591 de la hermandad conocida popularmente *de la Plaza*. Es un crucificado muy elegante, con la cabeza que reposa suavemente sobre el pecho y las piernas tienen una cierta inclinación o giro hacia la derecha. Tiene cierta relación con otros Cristos de Vázquez como el de Tunja (Colombia), aunque presenta los brazos más en paralelo con el travesaño de la cruz, pero parece de una cronología algo posterior y diferenciado del quehacer de Vázquez.

Bibliografía:

Prieto Gordillo, Juan, 1999:262,263.



Fig.243: Crucificado. Iglesia de Santiago. Castilleja de la Cuesta (Sevilla).



Crucificado

Madera policromada

Iglesia del Santo Ángel. Sevilla.

Tamaño académico.

De pequeñas dimensiones, se conoce como Cristo de la Buena Muerte. Actualmente se dispone en uno de los pilares de los pies de la iglesia.

Formalmente el cristo presenta caracteres renacentistas como la cruz plana donde se asienta, el suave tratamiento de la anatomía muy envuelta y sin estridencias y el sudario corto y

ceñido sin grandes volúmenes textiles. La obra ha pasado de puntillas para la historiografía, pero agradecemos a José Miguel Sánchez Peña, su fina observación acerca de esta escultura que, sin duda esta en la órbita de Vázquez, y se puede relacionar con algunos crucificados del artista como el propio cristo de Burgos o el de Sanlúcar.

Bibliografía:

Enrique Pareja: Vol. 2007: 300.



Fig.244: Crucificado. Iglesia del Santo Ángel. Sevilla.



Crucificado y otras obras en Bogotá

Madera policromada

Sacristía de la Catedral primada de Bogotá (Colombia).

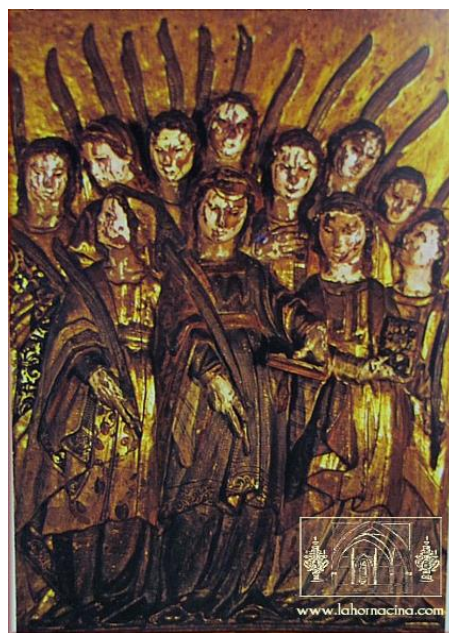
Otra imagen que se podría relacionar según los profesores Gila Medina y Herrera García con el quehacer de Vázquez en tierras americanas, sería el que se encuentra en la sacristía de la Catedral Primada de Bogotá (Colombia), atribuido por la crítica al escultor bogotano de principios del siglo XVII Juan de Cabrera. Para estos, no hay duda que se trataría de una obra de un taller sevillano de finales del XVI *todavía imbuido de los ideales clásicos y en cuanto a depuración anatómica, tratamiento delicado y ausencia del Pathos*. También se apoyan en la existencia del documento por el cual el escultor otorgaba poder a Miguel Gerónimo, vecino de Tunja, para que en su nombre cobrara el importe de dos esculturas de seis palmos (1,20 m.), una de un resucitado y otra correspondiente a un Cristo crucificado. El resucitado ya lo relacionó Margarita Estella con el grupo de Monserrate.

Esta relación es más distante en el crucificado de la catedral, una obra de tamaño académico, que pudiendo ser sevillana no sigue tan certeramente los cánones de otros crucificados, salvo con el de Sanlúcar la Mayor y el de la iglesia parroquial de Beas, (Huelva). Tampoco se parece por el contraposto que describe la figura, ni en la forma del sudario y la moña que parecen algo más evolucionado, siendo una obra más tardía en su conjunto, aunque pudiera ser, difícilmente, una obra de la época final de Vázquez.

Otras obras exentas del siglo XVI que forman parte del patrimonio artístico de Colombia y son relacionables con la órbita del insigne escultor castellano, son dos relieves de *vírgenes mártires* pertenecientes al Museo de Arte Colonial de Bogotá, que proceden del citado cenobio de las clarisas de Tunja, ya relacionados con Vázquez por otros autores, como Santiago Sebastián, al igual que la Virgen con el Niño existente en la iglesia de San Francisco de Bogotá. Esta se caracteriza por su tensa frontalidad, pliegues verticales incurvados al contactar con el suelo, el rostro con las facciones algo hinchadas y los cabellos ondulantes. El Niño reposa sentado sobre el brazo izquierdo de la virgen y recuerda en la composición a la de la Piña de Lebrija, quitándole ese tono solemne en esta. También tiene los estofados propios de la época. En la peana se puede leer difícilmente *Nuestra señora de la concepción*. Angulo también dio a conocer la Virgen de la Granada, que entonces estaba en la catedral bogotana. A Herrera le extrañó su ausencia al estudiar las imágenes allí, aunque la encontró en la iglesia de Santiago de Fontibon, actual catedral de esta joven diócesis. Allí ocupa una hornacina en el retablo mayor y como decía Angulo, puede ser obra de un autor premontañésino, en la última década del XVI y en concreto encuadrable en el entorno de Vázquez o Jerónimo Hernández.

Bibliografía:

Acuña, 1934: 213-214. Angulo Iñiguez, 1945: 510. Sebastián, Santiago, 1963:Lam.XXXVII. Carrasco Terriza, 2000: 258-259. Gila Medina y Herrera García, 2010: 514-516. Aponte, Jesús Andrés: 2008.



Figs.245 y 246: Crucificado.Sacristía de la Catedral primada de Bogotá. Vírgenes mártires pertenecientes al Museo de Arte Colonial de Bogotá (Colombia).



Crucificado.

Tamaño natural
Iglesia de Vera- Cruz. Bogotá.

En la iglesia bogotana de la Veracruz, existe un soberbio crucificado de tamaño natural con muchos recuerdos a Vázquez, es obra considerada anónima sevillana del XVII que, en composición y grafismos de la cabeza, cabellera y rostro, se acerca al crucificado de la Buena Muerte de Lebrija (Sevilla), y, en los caracteres anatómicos del tronco y las extremidades, al Cristo de Reconciliación y Paz de la iglesia de San Juan de Dios de Medina Sidonia (Cádiz). Herrera lo ve de elegantes proporciones, de suave modelado, a medio camino entre las creaciones de Balduque, todavía imbuido de ciertos aires goticistas, quizás visible en la corona de espinas y el tratamiento anatómico, algo duro y Bautista Vázquez *el Viejo*, caracterizadas por un talante más manierista, de tintes miguelangelescos.

Dichos crucificados de Lebrija y Medina Sidonia se atribuyen a Vázquez, si bien el dibujo y la composición de los pliegues del sudario los acercan con el desaparecido Crucificado de la Catedral de Toledo realizado por Nicolás de Vergara, gran colaborador de Vázquez “El

Viejo”. Jesús Aponte nos aclara que no encontró el crucificado señalado por el profesor Santiago Sebastián, quizás desaparecido al igual que los Apóstoles.

Bibliografía:

Aponte, Jesús Andrés, 2008: 5, Herrera García, Francisco, 2012:95.



Fig.247: Crucificado. Iglesia de Vera- Cruz. Bogotá.



Imagen de Santa Lucía.

Madera policromada. 90 cm
Seminario mayor de Santa Fé de Bogotá.

El Seminario mayor de Santafé de Bogotá posee una magnífica talla de Santa Lucía, de unos 90 cm de altura, en aceptable estado de conservación, considerada allí y en el catálogo del Ministerio de Cultura como obra anónima del XVI. La pieza se sabe que procede de la catedral, siendo quizás la titular de la cofradía que allí radicaba y que el arcediano Caycedo vio a principios del siglo XIX en el nicho superior del retablo dedicado a la Dolorosa. Se corresponde con aquellas obras caracterizadas por un marcado estatismo, si acaso roto por la ligera inclinación de cabeza y el giro hacia la derecha. Los pliegues de túnica y el manto, este cruzado sobre el cuerpo, describen enérgicas curvas que dinamizan la imagen. La túnica y sus plegados recuerdan en cierta medida la Virgen de *las Fiebres* de la Magdalena de Sevilla. El rostro de facciones delicadas y redondeadas, muestra una boca menuda de labios

carnosos y unos ojos almendrados de mirada perdida, como ausente. Presenta rasgos en general parecidos a los que hace Vázquez, la cual encontramos muy cercana a las figuras femeninas, en concreto a las mártires, del retablo mayor de Mondéjar, desgraciadamente perdidas. Los cabellos se distribuyen en mechones ondulantes recogidos alrededor de la cabeza con impresión de diadema.

Bibliografía:

Caycedo y Flore, 1824: 99. Fernández Jaramillo, 1934: 213-214. Aponte, Jesús Andrés, 2008: 6. Gila Medina y Herrera García, 2010: 518. Herrera García, Francisco, 2012:96.



Fig.248: Imagen de Santa Lucía.Seminario mayor de Santa Fé de Bogotá.



Virgen del Rosario.

Madera tallada y policromada.

Iglesia de Santo Domingo de Popayán. Colombia
1585-1588.

La Virgen del Rosario se encuentra en la iglesia de Santo Domingo de Popayán, capital del Departamento del Cauca, al sur del país. La estratégica situación de la ciudad, enclavada en la ruta que comunicaba los centro andino de la Nueva Granada con Quito y más al sur Perú, la convierten en receptora de esculturas procedentes del puerto del Guadalquivir y lugar de paso de escultores y otros artistas. La imagen, aunque desbastada por la cintura para ser

vestida quizás en el barroco, y por lo tanto estar algo desfigurada, quizás corresponda a un coetáneo de Vázquez.

Santiago Sebastián no duda en calificarla “la mejor talla de esta época”, último tercio del XVI, en el sur de Colombia. Parece que llegó a Popayán en 1589, lo que nos lleva a pensar que sería realizada unos años antes. Debió sustituir a una imagen anterior, llegada también desde Sevilla en 1556.

Como apunta Herrera, no hace falta grandes esfuerzos para demostrar que es una obra que se emparenta con la labor de Vázquez y sus rasgos faciales y pliegues en el vestido denotan la mano de un artífice que sigue sus pautas. La Virgen presenta un delicado *contrapposto* con la pierna izquierda adelantada y notorio arqueamiento en la cadera opuesta. Inclina la cabeza hacia su hijo, que está grácilmente contorsionado con el rostro algo abstraído, propio de Vázquez, pero Herrera lo relaciona con Hernández, aclarando *que sus representaciones marianas tienen una majestuosidad y energía aquí ausente* emparentándola con esculturas del círculo. Tiene rasgos fisonómicos similares con las Santas Justa y Rufina del Salvador de Sevilla, resultantes de ese núcleo artístico y talladas sobre la década de los 80 del XVI según Gómez Piñol. Esta pareja participa de los caracteres descritos, pero con algunas diferencias, por ejemplo, sus pliegues son más finos y agudos, mientras la escultura de Popayán denota un acabado de perfiles más redondeados. También recuerda en las formas a la Virgen del Rosario de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda, aunque el tratamiento de las telas es diverso y bastante más simplificado allí. Quizás y como apunta Herrera, sea obra de Vázquez hijo, a quien se le han atribuido algunas esculturas en el retablo de la Inmaculada en la iglesia de la Anunciación sevillana, y en concreto a la santa Ana que está ahí, que participan de estas constantes, siendo evidente en ellas el adelantamiento de una de las piernas, con la rodilla muy baja respecto a la altura de la imagen de forma similar a la que presenta esta, al igual que en otras que se relacionan con Vázquez *el joven* en el retablo de San Jerónimo en Granada.

Bibliografía:

De Zamora, 1930:63. Mesa y Gisbert, 1959:52-74 Sebastián, Santiago, 1965:161. 1985. Mesa, José y Gisbert, Teresa, 1972:60. Estella Marcos, (b) 1990: 92. Gómez Piñol, 2000: 451-453. Aponte, Jesús Andrés, 2008:7. Gila Medina y Herrera García, 2010:95, 514-516. Herrera García, Francisco, 2012:97.



Fig.249: Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo de Popayán. Colombia



Resucitado.

Madera policromada

Iglesia del convento de Nuestra Señora del Topo. Tunja. Colombia.

En la iglesia del convento de Nuestra Señora del Topo de esta última ciudad, Jesús Aponte observó a gran altura, en el retablo de su capilla lateral, la escultura de un Resucitado que, según tradición oral, es de madera y muy antiguo. De rostro aguzado, nariz recta, pómulos pronunciados, barba bífida y cabello suavemente rizado, recuerda en su morfología corpórea y en los levemente ampulosos pliegues del manto que lo cubre, a un Vázquez algo influenciado por Hernández. Concuerta, a su vez, en su dimensión con aquellos seis palmos que debería medir el Resucitado enviado por Vázquez “El Viejo” a Tunja en 1584. El mismo Aponte observa que es preferible ser prudente a la hora de realizar alguna relación, pues habría que analizar con más detenimiento esta escultura. Efectivamente, a simple vista parece que la obra esta repolicromada burdamente y quizás modificada estructuralmente.

Otras imágenes menos probables del círculo de Vázquez son la Virgen del Rosario titular de la iglesia del Rosario de Turmequé, un antiguo poblado encomendero del Altiplano central, otra en la iglesia de San Francisco de Bogotá, concretamente en uno de sus altares laterales, una figura mediana de la Virgen con el Niño, y en la iglesia de San Diego de la misma ciudad se conserva un crucificado expirante. Todas estas obras acusan el arte de Juan

Bautista Vázquez, pero de igual manera el de Jerónimo Hernández, por lo cual hay que ser prudente en cuanto a la consideración de una posible autoría.

Herrera también apunta una imagen de la Virgen con el niño que en 1968 formaba parte de la colección de Jaime Botero en Punta Larga (Duitama) catalogada con acierto como obra sevillana de finales del XVI o principios del XVII, que parece recordar algo a la Virgen con el Niño de Arévalo, hoy en el MNAC, atribuida a Vázquez, aunque la escasa calidad de la fotografía y la reproducción parcial de esta le impide una correcta atribución.

La lista de obras próximas a Vázquez, podría ser aún más larga. Existen otras ciudades y poblados alejados, a los cuales no se ha podido acceder, que poseen esculturas del XVI, que muy probablemente, por haber llegado desde Sevilla en la segunda mitad de dicha centuria, estén relacionadas con Vázquez y su entorno.

De Latinoamérica, Colombia es uno de los países con más fortuna en conservar un gran y selecto grupo de aquellas imágenes surgidas de los primeros años de la escuela sevillana de escultura, excelentes ejemplos del talento e influjo de quien fuera su fundador y del momento cúspide del tráfico artístico entre Sevilla y las Indias, por lo que debería existir una responsabilidad para conservar este patrimonio.

Bibliografía:

Aponte, Jesús Andrés, 2008:7. Gila Medina y Herrera García, 2010:518.

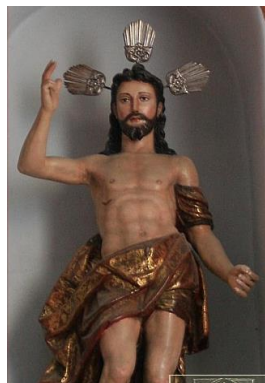


Fig.250: Resucitado.Iglesia del convento de Nuestra Señora del Topo. Tunja. Colombia



Santa Ana triplex.

1,10 cm. de alto

Santa Mónica, Museo. Puebla. México.
Circa 1582.

La imagen de Santa Ana triplex en la iglesia de Santa Mónica ha sido citada por algunos especialistas como obra de Vázquez *el viejo* o atribuible a su entorno. Guillermo Tovar de Teresa al principio la relacionaba con Vázquez o un seguidor de este, y Luis Javier Cuesta Hernández en cambio a Diego de Pesquera por su parecido con la Santa Ana triplex de Cuauhtinchan, también en Puebla, atribuida a Pesquera por su similitud con una que tiene en Granada. Esta no es una atribución desorbitada, pues el estilo de Pesquera y el de Vázquez tienen algunas concomitancias, sobre todo ese carácter tan berruguetesco y a la vez tan dinámico. De hecho es muy cercana estilísticamente a Vázquez la santa Ana triple de la catedral de Granada. A Pesquera se le atribuye el ser el iniciador del naturalismo escultórico en Granada y en el que aparecen nombres como el de Baltasar de Arce o Vázquez “el mozo”.

Moreno Villa o Manuel Toussaint se han atrevido a atribuírsela a Martínez Montañés, del cual no procede con total seguridad y Aline Ussel la ve de un artista de la órbita de Vázquez que podría ser Gaspar Núñez Delgado o Andrés de Ocampo. Pero Angulo, Estella y otros han visto en la santa Ana la mano de Vázquez, a esto se une la noticia, comentada anteriormente, del retablo que se realizaría para la misma ciudad, con lo que se supone ya envió imágenes a esta localidad.

La imagen de la Virgen en pie con su hijo que se solapa a la de su madre, en otra escala mayor, convirtiéndose en el tema de la Santa Ana triplex, recuerda otras obras de Vázquez. Está representada muy joven y contrasta con la madurez del rostro de Santa Ana, algo angulado. La composición en ovalo es típica del escultor, así como la propia santa de bello rostro y expresión ensimismada.

Según Aline Ussel es una talla en madera de una sola pieza y no se sabe el origen de la imagen, quizás la catedral, algún convento o de algún particular. Se encuentra repolicromada en el XVIII con los rameados y esgrafiados propios de este momento.

Tovar de Teresa apunta también la imagen de la Virgen de Ocotlán, en Tlaxcala como pieza proveniente del sur de la península ibérica.

Bibliografía:

Moreno Villa, José: 1942 (reed. 2004):44. Lam. 68 Angulo, Diego: 1945: 278.Hernandez Díaz, 1951:25. Toussaint, Manuel, 1962:82 Lam 170.Ussel, Aline: 1975:72,73. Tovar de Teresa, Guillermo.1979(A):251 (B) 204.Estella Marcos, (b) 1990: 88. Tovar de Teresa, Guillermo, 1992:206-207.Schenone, Héctor, 2008:22-3.Cuesta Hernández, 2010: 518.



Fig.251: Santa Ana triplex. Santa Mónica, Museo. Puebla. México.



Imagen de san Roque

Escultura de madera policromada.
Iglesia o capilla conventual de Santa Ana.
Dos Hermanas. Sevilla mide 0,85 m.

El dato de la atribución de esta imagen parte de Hernández Díaz quien en el catálogo de la provincia de Sevilla, la adscribe al tercer cuarto de siglo XVI y al círculo de Vázquez. Es una imagen de tamaño académico, el santo esta representado con sus atributos característicos, se levanta su faldellín que deja ver las heridas en sus piernas que le lame el perro que le acompaña. Estilísticamente es correcta esta adscripción.

Bibliografía:

Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán, 1951:17.



Imagen de san Sebastián

Escultura de madera policromada.
Parroquia de Santa María de la Oliva de Salteras.
Sevilla.

La obra de tamaño algo menor del natural trata a la imagen del soldado romano que fue martirizado. Lo muestra en su iconografía habitual apoyado y atado a un árbol y asaetado por flechas. El cuerpo dispone un bello contraposto con el giro de las caderas hacia la derecha y la cabeza también, disponiendo una contorsión “serpentinata”. Muestra una dinámica bastante manierista, a la cual ayuda esta iconografía. No hay datos de su procedencia, pero si algunas pistas que nos la acercan al quehacer de Vázquez o su taller como el sudario, el tratamiento de la anatomía como las piernas con ecos berruguetescos o los cabellos en mechones tipo “serpientes”.

Bibliografía:

Inédita.



Fig.252: San Sebastián. Parroquia de Santa María de la Oliva de Salteras.



Crucificado de Animas

Madera policromada
Iglesia de San Sebastián. Marchena (Sevilla).

En un retablo rococó que preside la nave de la epístola de la iglesia de San Sebastián de Marchena, se encuentra este crucificado de tamaño casi natural que desgraciadamente ha pasado inadvertido para la crítica. Pertenecía a la hermandad de Ánimas de dicho templo, y de hecho a los pies del crucificado se disponen cuatro pequeñas imágenes de las ánimas del purgatorio.

Esta en una cruz plana y estilísticamente recuerda a las obras del tándem Vázquez-Vergara de Toledo como el Cristo para la catedral, desgraciadamente perdido en la última contienda. Las caderas se desplazan hacia la derecha provocándole cierta contorsión que no presentan otros crucificados de Vázquez. El Cristo tiene una musculatura fuerte parecida el Cristo ya mencionado de Toledo, el de Tunja o al que se le atribuye del Amor. El sudario corto y ceñido presenta la lazada suelta como el de Tunja. Los dedos índice y corazón de ambas manos se estiran como señalando. La cabeza, muy bella, tiene muchas analogías con obras de Vázquez. El cabello modelado de manera muy desdibujada al igual que la barba. La boca esta entreabierta como muchos de sus crucificados. Por último los pies con esos dedos alongados y huesudos también recuerdan a otros crucificados como el de Burgos. En la iglesia se conservan otras obras manieristas como el San Sebastián que preside el retablo mayor obra de Gaspar del Águila de hacia 1575 y unos relieves en la puerta del sagrario del retablo lateral de la iglesia con dos evangelistas: san Mateo y san Juan. El crucificado recuerda a otras obras en el entorno de Vázquez como es el Cristo del calvario de la iglesia del Carmen de Osuna.

Bibliografía:

Inédita.



Crucificado del Amor.

Escultura de madera policromada.
Parroquia de Santa María del Alcor.
El Viso del Alcor. Sevilla
Restaurada por Enrique Gutiérrez Carrasquilla año 2005.

En la órbita de Vázquez, está también sin duda el Crucificado del Amor de la Hermandad de los Dolores del Viso del Alcor, que proviene de la iglesia de San Martín en Sevilla. Allí se adquiere en el año 1967, en calidad de cesión en depósito, y el dinero de dicho contrato se destinó a la compra de bancos en la iglesia de san Martín. Parece que se corresponde con el que fuera Santo Crucifijo de Regina, que fue a parar a la anterior iglesia.

Desde el siglo XVI existía en dicho convento una cofradía denominada del Santo Crucifijo e Inmaculada Concepción de María formada por aristócratas de la ciudad y hacían estación de penitencia a la catedral en la tarde del Jueves Santo. Parece que las primeras reglas datan de 1549. La cofradía de Regina efectuó estación de penitencia con cierta regularidad desde los primeros años del siglo XVII hasta el 1º tercio del siglo XIX, en opinión de Bermejo, se reducirá a “hermandad de luz” con gran devoción inmaculista. Es curioso sin embargo, que en este convento, el prior en 1613 desató una gran polémica por su homilía en torno a la Inmaculada Concepción en la ciudad.

En el siglo XVIII ya se denominaba como del Amor a la imagen del crucificado, que en la procesión de penitencia salía con una imagen mariana denominada de las “Tristezas”.

A partir de 1805, esta Hermandad, con pocos miembros sufrirá el desalojo de su sede tras la invasión francesa, al ser convertida esta en cuartel y la corporación se traslada a la iglesia san Martín, donde se unirá entre los años 1811-1814 a la hermandad sacramental.

El Cristo del Amor, aunque de apariencia más corpulenta y canon menos estilizado que otros de Vázquez, posee algunos grafismos parecidos como la disposición de las manos con los dedos gordo, índice y anular abiertos, meñique y pulgar plegados. Éste es un crucificado algo menor del natural con bastantes semejanzas con el Crucificado de Carmona y con el de Burgos. Con el de Carmona comparte el estilo del sudario, de tipo simplificado, ceñido a las formas anatómicas y una vuelta del lienzo que rompe esa sencillez en el lado derecho; también como están colocadas los brazos, bastante paralelos al travesaño de la cruz y con un efecto de relajación. También las piernas están de una forma parecida y los pies son muy característicos de Vázquez, comparte semejanzas con el de Burgos y el de los Dolores de la catedral.

Asimismo recuerda al crucificado que realizó Villoldo para el calvario de la capilla de San Bernabé de la catedral abulense. Este Cristo ya lo relacionó Bernal con Vázquez en su libro de imagineros andaluces.

Bibliografía:

Bernales Ballesteros y García de la Concha Delgado, 1986: 31. Escudero Marchante, José M^a, 2006: 83-108. Bonilla Jiménez Manuel Jesús y Juan Guillermo, 2005: 31. Jaime, Federico: 2005. Porres Benavides, 2012:805.



Imagen de Dios Padre

Madera policromada

Colección particular. Sevilla.

102 x 69 cm.

Recientemente identificado, este relieve de Dios Padre, que está inscrito en un ovalo o tarja en una superficie rectangular. Dios Padre está de medio cuerpo en una mano, la izquierda, sostiene la bola del mundo y la derecha en actitud de bendecir. Destaca la apostura de su composición y recuerda a otros Dios Padres y a esculturas de santos en la órbita de Vázquez, aunque también hay que reconocer en esta imagen influencias de Jerónimo Hernández, y quizás, haber formado parte de un retablo desmontado de este autor. Así tenemos por ejemplo que el Dios Padre que iba en el ático del retablo del monasterio de las Dueñas de Sevilla *va en el ovalo del remate*. No se sabe su procedencia, aunque seguramente formara parte de un retablo de alguna iglesia sevillana.

Bibliografía:

Inédito.



Fig.253: Imagen de Dios Padre. Colección particular. Sevilla.



Crucificado de la Veracruz

Madera policromada

Parroquia de Tomares (Sevilla)

Restauración por Francisco Arquillo en 2004.

De autor desconocido, ha tenido varias restauraciones, la más reciente por el profesor Arquillo en el 2004.

Cronológicamente se puede adscribir como una obra del último tercio del siglo XVI. En su concepción formal hay recuerdos, quizás anacrónicos de obras de Roque de Balduque como el sudario, en donde la moña y segmento de tela que cuelga tiene todavía ciertos ecos post góticos, o la flexión de los dedos de la mano que lo dota de cierta expresividad. Esta característica esta también, en otros cristos de Vázquez como el de Burgos o el atribuido del Amor en el Viso del Alcor, aunque la disposición general denota un clasicismo formal y en partes como la disposición de las piernas o los pies recuerda mucho a obras de Vázquez.

Bibliografía:

Porres Benavides, 2012:807.

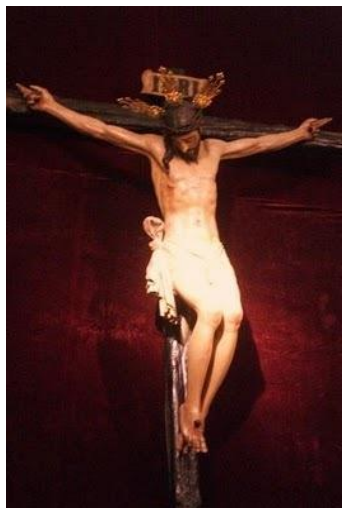


Fig.254: Crucificado de la Veracruz. Parroquia de Tomares (Sevilla).



Crucificado de la Expiración.

Hinojos (Huelva)

Exposición: “*Y murió en la cruz*”. Córdoba –Sevilla. Cajasur. 2000-2001.

El Cristo de la Expiración de Hinojos (Huelva), posee una anatomía heroica y monumental, un concepto que son propios del romanismo del bajo Renacimiento. Se trata de un cuerpo ancho y macizo, de canon muy esbelto superior a la proporción lisipea que estaría a medio camino entre las obras de Bautista Vázquez y de su mejor discípulo, Jerónimo Hernández. El Crucificado de Hinojos tiene un canon algo alargado como el de Sanlúcar. Aunque es un Cristo muerto, conserva los ojos semiabiertos como el del Viso, la barba bífida y corta y la boca entreabierta como los otros.

Bibliografía:

Nieto Cumplido y Carrasco Terriza, 2000: 319 Pareja López, 2001: 149. Porres Benavides, 2012:806.

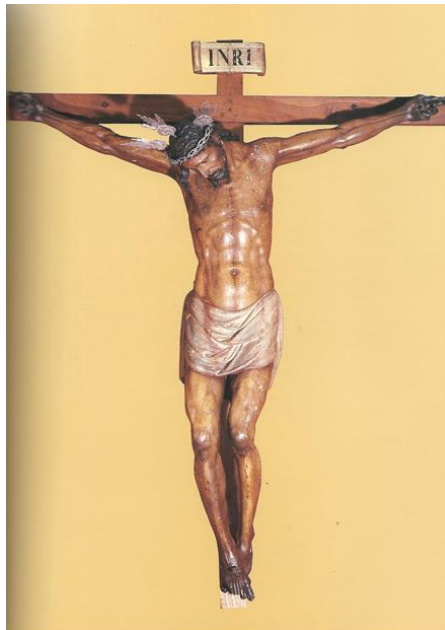


Fig.255: Crucificado de la Expiración. Hinojos (Huelva).



Crucificado de la Buena Muerte.

Lebrija (Sevilla).

Restauración ejecutada por José Ribero “Carrera” en el año 1975 y otra posterior por Juan Carlos García Díaz con la colaboración de Isabel Mariño.

También se atribuye a Bautista Vázquez recientemente por los profesores José Manuel Moreno Arana y Juan Cordero Ruiz, el Cristo de la Buena Muerte de la cofradía de la

Oración en el Huerto de Lebrija, que se conserva en la parroquia de Santa María de Jesús. El crucificado que desde los primeros años de la década de los cuarenta recibe el nombre de Buena Muerte perteneció antiguamente a la hermandad de Ánimas Benditas conociéndose en un tiempo como de *ánimas*. Esta hermandad realizaría con él la ceremonia del *Descendimiento*, no en vano sus brazos han sido articulables hasta la restauración de 1975 en que Rivero Carrera le impidió esta posibilidad.

Hacia mediados del siglo XIX procesionaria con la advocación de *Nuestro Señor de la Conversión del buen ladrón* siguiendo el modelo de la recién reorganizada hermandad de Monserrat de Sevilla, que tenía dicha advocación cristífera, obteniendo la aprobación de sus reglas el 12 de octubre de 1853. Ya en los años 50 del siglo XX se incorpora a la Hermandad de la Oración del Huerto.

No cabe duda que se trata de un maestro de primera fila; aunque está intervenido, nos permiten ver, todavía hoy, la nobleza y sencillez de su traza, la corrección y proporción de su estructura anatómica, el tratamiento del pelo y composición del sudario, ceñido y corto como los que realiza Vázquez.

La imagen tiene bastante semejanza al Cristo de Burgos, aunque sea un canon más alargado y el torso junto con la cabeza no bascule delicadamente hacia la derecha, sin conseguir el arco que consigue el sevillano. Incluso el sereno rostro participa de esta semejanza. También habría que considerar que Vázquez efectúa otra obra en la localidad, la Virgen de la Piña de la iglesia de Nuestra Señora de la Oliva.

Se trata de un Cristo muerto de una anatomía envuelta, como la mayoría de los documentados de Vázquez, y con una pequeña cabeza que cae hacia la derecha. El rostro presenta la barba bífida y corta propia de Vázquez y la boca entreabierta. El Crucificado esta tallado en cedro y pino de Flandes y fue concebido como imagen de altar y no para procesionar, aunque en la actualidad lo haga.

La imagen fue sometida a un completo proceso de restauración, ejecutado por Juan Carlos García Díaz con la colaboración de Isabel Mariño en labores de estucado y dorado y bajo la supervisión del profesor Miñarro en cuanto a pruebas radiológicas y estratigráficas. En la intervención se eliminó una capa de sulfato de cal que enmascaraba el modelado de la talla y se recuperó el dorado del sudario con reintegración cromática "*a rigatino*".

Bibliografía:

VV.AA (la ficha de la hermandad la realizó Julio Mayo Rodríguez) 2002:8,15. Moreno Arana, José Manuel, 2008:39. Cordero Ruiz, Juan, 2009:165,176-177. Porres Benavides, 2012:806.



El Cristo de la Vera-Cruz (antes llamado de la Sangre)

Madera tallada y policromada

Valencina de la Concepción (Sevilla).

Fines del siglo XVI.

Ha sido restaurado en 1982 por Francisco Buiza. Y recientemente por Enrique Gutiérrez Carrasquilla.

Los primeros datos que se tienen de la Hermandad son del año 1630, con motivo de la visita del señor obispo, figurando entonces con “*hermanos de sangre*”. La Hermandad, como tal, nunca se extinguió, quedando reorganizada en 1982, cuando se celebró un Vía Crucis. En 1983 salió la cofradía con nazarenos, con un solo paso con el crucificado de la Vera-Cruz y la Virgen de los Dolores a sus pies.

El Cristo de la Vera-Cruz, antes llamado de la Sangre, esta atribuido por algunos críticos con poco fundamento a Vázquez “El Viejo”. Se puede encuadrar en el siglo XVI, al final del renacimiento, más propiamente del prebarroco andaluz con influencias italianizantes.

Ha sido sometido a diversas restauraciones, entre ellas una muy importante en el siglo XVIII. En 1982 se realiza una por el escultor sevillano Francisco Buiza, siendo uno de sus trabajos póstumos. En 2009 fue restaurado por Enrique Gutiérrez Carrasquilla.

La atribución es muy discutible, pues su composición es algo más esquemática y dura que la de los cristos que conocemos su autoría, en concreto del tratamiento del torso y la rigidez de los brazos.

Bibliografía:

Porres Benavides, 2012: 807.

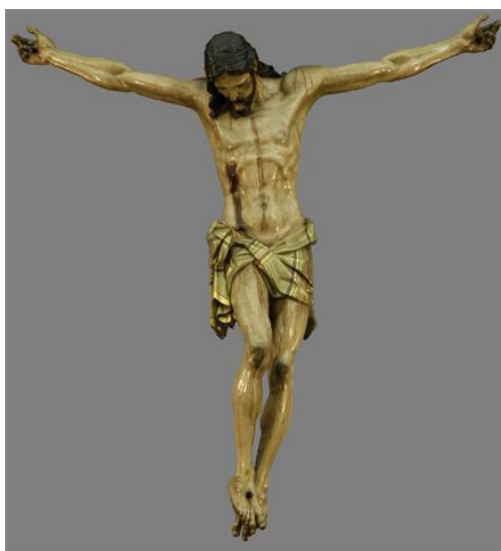


Fig.256: El Cristo de la Vera-Cruz.Valencina de la Concepción (Sevilla).



Retablo mayor.

Iglesia del Carmen de Osuna.
Hacia 1580.

Fecha en el último cuarto del siglo XVI, y aunque el retablo se suele atribuir a Juan de Oviedo el viejo, que lo contrató, se aprecia la intervención de tres maestros diferentes, estando el estilo de ellos próximos a Vázquez. Palomero sitúa la escultura en la órbita de Diego de Velasco *acudiendo en algunos de los relieves a modelos iconográficos ya utilizados en Sevilla como en el relieve de las Virtudes teologales, inspirado en el medallón central que labró Vázquez para la portada del Hospital de las Cinco Llagas*. Habría que descartar en principio la colaboración de Vázquez, pero no su influencia. Así la *Asunción* del último cuerpo recuerda mucho a la que realizó para el retablo de Almonacid.

El retablo se modificó en el último tercio del XIX, subiéndolo de altura y abriendo un espacio en el centro para alojar un nuevo camarín con la imagen de la Virgen del Carmen. El calvario se desmontó al no tener espacio y se llevó a la sacristía donde se conserva en la actualidad salvo el Cristo que ha colocado recientemente en el presbiterio. El crucificado, de tamaño algo menor del natural, es una obra que recuerda al Cristo de Ánimas de Marchena.

Bibliografía:

Morales, Alfredo, y otros: 1981:494-5.Palomero Paramo, (a) 1981:249.



Figs.257 y 258: Apostoles, banco del retablo y antiguo calvario del retablo, ahora en la sacristía de la iglesia.



Imagen de san Gabriel.

Madera tallada y policromada

Ermita de Santa María de Gracia. La Laguna (Tenerife)

Antes de 1588.

Sabemos de la procedencia hispalense de esta imagen denominado “ángel san Gabriel, de bulto grande y dorado” remitido por Gaspar de Arguijo desde Sevilla a la ermita de Santa María de Gracia en la Laguna, donde se conserva, y en la cual su hermano Diego fue mayordomo. La imagen fue calificada en 1676 por el cronista Juan Núñez de la Peña como de “las mejores hechuras que se han visto” y debió de llegar a la isla antes de 1590, recordemos que Vázquez muere dos años antes. Como apunta Carlos Rodríguez Morales recuerda vagamente a obras de su discípulo Gaspar del Águila.

De estos años finales del XVI, son algunas imágenes que se reparten por la geografía canaria como la santa Catalina de la catedral de Nuestra Señora de los Remedios en la Laguna o la Virgen de Monserrat de los Sauces, en la Palma, que alguna vez se han puesto en la órbita de Vázquez. Claramente son imágenes algo toscas para ser de él o el magnífico San Juan Bautista de dicha ermita en La Laguna, este de mejor calidad, aunque repolicromado. Algunos autores ven en él ecos de Jerónimo Hernández, por su parecido con imágenes de este como el resucitado de la hermandad de la Quinta Angustia.

Imágenes como la Virgen de los Remedios de la catedral de La Laguna, o la del mismo título en San Juan de La Orotava, que venían atribuyéndose a Vázquez el Viejo se ha confirmado que no lo son por estudios estilísticos.

Bibliografía:

Núñez de la Peña, 1676: 323. Riquelme Pérez, 1982:57. Bernales Ballesteros, 1982:877. Amador Marrero, 2003: 50. Rodríguez Morales, 2010: 464.



Imagen de la Virgen de la Luz.

Madera tallada y policromada
Ermita de Santa María de Gracia. La Laguna (Tenerife)
Círculo de Roque Balduque.
Mediados del XVI.

Otras imágenes como la Virgen de la Luz, que también se venía atribuyendo a Vázquez, y que estaba en la catedral de La Laguna, documentalmente se ha refutado esta atribución, pues fue realizada con anterioridad al año 1534, y por consiguiente no puede ser de este.

Dicha imagen de madera de barbusano, dorada y policromada (132 cm.). Es obra fechable, según nuestro entender, hacia mediados del XVI y por tanto la obra de que se habla podría ser la anterior imagen, más próxima al círculo de Roque Balduque y a su extensísima producción mariana como la Virgen del Amparo o de *Todos los Santos* en Sevilla.

Anchieta y Alarcón indica que estuvo primero colocada en la capilla mayor, en un nicho, que, dispuesto en uno de sus lados, con altar propio había levantado Lorenzo Velázquez, ascendiente de Villareal, quien trasladó la imagen a este lugar. Las atribuciones han ido variando desde aquella un poco disparatada, según Darías y Purriños del siglo XIX a Rodríguez de la Oliva, pasando por la que hizo Pedro Tarquis que la considero de Roberto de Memorancy. Moure se inclinó por Berruguete y de ahí quizás partió la atribución a Vázquez que confirmó Jesús Hernández Perera, que indicó además la posible procedencia iconográfica de esta imagen que sería la Virgen de la Antigua sevillana.

Bibliografía:

Hernández Perera, Jesús, 1963:34. Estella Marcos, (a) 1990: 96. Darías Príncipe, Alberto y Purriños Corbella, Teresa, 1997:76-77.



Retablo

Iglesia de Santa María de Estepa.

Último tercio del siglo XVI.

Documentalmente se sabe que a fines del siglo XVI trabajan en el retablo mayor de esta iglesia, Andrés de Ocampo, Bautista Vázquez, aunque según Palomero solo actuó como perito tasador, y Jerónimo Hernández, cuya intervención en la obra es muy difícil de identificar hoy, pues aunque se ha conservado la estructura general del retablo y parte de los relieves, esculturas y pinturas que fueron realizándose a fines del XVI y principios del XVII, la obra quedo enmascarada por la transformación barroca efectuada en el XVIII.

Bibliografía:

Morales, Alfredo, y otros: 1981:642. Palomero Paramo, (a) 1981:249.



Fig.259: Retablo Mayor. Iglesia de Santa María de Estepa.



Imagen de san Laureano.

Colección del Banco Central del Ecuador. Quito (Ecuador).

Circa 1580.

Gracias a la profesora Escudero Albornoze tenemos la noticia de dos esculturas que están en la órbita de Vázquez, aunque ella no las relacione con este. Las dos pertenecen al Museo del Banco Central del Ecuador. La primera es denominada indistintamente como San Laureano

o San Dionisio (Fig.), mide 66 cm. x 24 cm., siendo de un tamaño académico.

El santo obispo se muestra erguido, con su pavorosa iconografía en la que muestra su propia cabeza cogida entre sus manos. La imagen comparte esa composición elegante y un poco en forma de huso, adelantando delicadamente su pierna derecha, de la cual sobresale delicadamente su zapato. La cabeza y las manos también tienen el tratamiento que da Vázquez a sus imágenes, como al San Vicente mártir de Tunja. En el mismo museo hay una Inmaculada que tiene cierta filiación con Vázquez *el joven*. En un catálogo del Museo se adscribía sin mucho fundamento esta imagen a la escuela Granadina y al siglo XVII. Francisco M. Valiñas López ha estudiado esta obra *que recoge la suavidad de Bautista Vázquez padre y el vigor de Jerónimo Hernández*. Él la atribuye a Diego López Bueno por las semejanzas con otras del autor como la de la iglesia sevillana de Santiago y que anticipara algunos prototipos más maduros en las Concepciones de Comayagua y Santa Catalina en Sevilla. Otras imágenes que se pueden poner en la estela de Vázquez sería el Cristo crucificado de la recoleta de San Diego de Quito.

Bibliografía:

Escudero Albornoz, Ximena, 2007. Valiñas López, Francisco: 2013; 373. Porres Benavides, 2014: 22.



Fig.260: San Laureano. Colección del Banco Central del Ecuador. Quito (Ecuador).



Cristo atado a la columna

Madera policromada

Tamaño pequeño.

Iglesia parroquial.Cantillana (Sevilla).

En la iglesia de Santa María de la Asunción de Cantillana se encuentra esta bellísima imagen de Cristo atado a la columna que presenta una estética manierista que se puede poner en relación con la órbita de Vázquez. Es de pequeñas proporciones y no se sabe realmente su origen, pues la iglesia fue saqueada en el 36, en la cual perdió la mayoría de sus imágenes y retablos. Quizás provenga de algún convento o iglesia de Carmona (al igual que el retablo de Jerónimo Hernández que está en la capilla sacramental).

Bibliografía:

Inédita.



Fig.261: Cristo atado a la Columna. Iglesia parroquial.Cantillana (Sevilla).



Crucificado

Madera

Real capilla del Santísimo Cristo de la Quinta Angustia
Zalamea de la Serena (Badajoz).

El profesor Antonio de la Banda le atribuye este crucificado de la Quinta Angustia conocido popularmente como *Cristo de Zalamea*, que José Ramón Melida lo vio *en un retablo gótico moderno de esta iglesia y demasiado alto, está colocado este celebrado Cristo que es de talla policromada, algo mayor que el natural*. Melida en cambio, lo databa como *hermosa escultura realista, del siglo XVII*.

Sin duda la atribución de Antonio de la Banda no se encuentra muy descaminada, es un Cristo muy clásico con la anatomía envuelta, pero que transparenta una anatomía fuerte. Los brazos están casi paralelos al travesaño y las piernas están alineadas con la cruz, sin contraposto. El sudario ceñido y pequeño se asemeja a otros sudarios de cristos suyos con sus plegados tan característicos así como la disposición del cuerpo recuerdan a otras obras de Vázquez como el Cristo de Burgos. La caída de su cabeza también recuerda a obras atribuidas como el Cristo del Amor en el Viso del Alcor.

Bibliografía:

Melida, 1907:466. Banda y Vargas, A, 1974:18. Hernandez Nieves, Román: 100. 2004:466.



Fig.262: Crucificado. Real capilla del Cristo de la Quinta Angustia. Zalamea de la Serena (Badajoz).



Resucitado

Madera policromada
Huevar del Aljarafe (Sevilla).

Se trata de una imagen de madera policromada, aunque desgraciadamente la policromía que presenta es contemporánea y desfigura la estética original de la obra. Es un Resucitado y pertenece a la hermandad de la Soledad de Huevar, en donde se considera como obra anónima del siglo XVI pero relacionable con el quehacer de Vázquez. La obra no tiene mala calidad, pero si es algo escasa de movimiento y un poco rígida en cuanto a composición. El sudario que tiene, de tipo corto recuerda a los sudarios que utiliza Vázquez en los crucificados. La obra, lamentablemente, se encuentra muy desfigurada y ya se sabe que en 1795 sufrió una intervención al igual que las otras imágenes de la hermandad y por supuesto en el siglo XX ha sufrido otras que lo han dotado de una nueva policromía.



Imagen de Santa Catalina de Alejandría

Iglesia de San Francisco. Quito. (Ecuador)

Madera tallada y policromada.

En el convento de San Francisco se encuentra una imagen de santa Catalina de Alejandría, que según Valiñas López podría haber sido la titular de la capellanía de los descendientes de Atahualpa, pues según parece la biznieta de este recibió de su padre natural el encargo de labrar una santa Catalina para la capilla familiar. La hechura de la imagen fue concertada en Sevilla con un tal *Juan Bautista* en 1588. Se ha querido ver en el a Vázquez el viejo. Esto es difícil pues este es el año del fallecimiento de Vázquez y aunque este encargo lo hubiera realizado el taller, no comparte demasiados rasgos de aquel. Este *Juan Bautista* es importante no confundirlo con Vázquez pues sabemos que hacia 1587 estaba examinándose en el arte de *escultor y entallador de romano*. Dicho escultor parece que se dedicaba a labores menores como esculturas efímeras como carros alegóricos en procesiones o de la logística artística en autos sacramentales. Se ha relacionado también con Vázquez *el joven*, confirmado también por el historiador José María Vargas.

Actualmente, la imagen se ubica en un retablo de época, en uno de los cuatro retablos de los ángulos del convento principal. Ha perdido sus atributos y se puede identificar su iconografía por la inscripción que conserva en la peana.

Se conoce también un encargo a Vázquez por parte de Marcos de Mendiola, vecino de San Francisco de Quito, de la realización de algunas imágenes.

Bibliografía:

Escudero Albornoz, Ximena: 2007. Valiñas López, 2013: 413-414. Porres Benavides, 2014: 22.



Fig.263: Santa Catalina de Alejandría. Iglesia de San Francisco. Quito. (Ecuador)

5.2. SEPULCROS Y OTRAS OBRAS MOBILIARIAS DE TIPO PÉTREO

5.2.1. OBRAS DOCUMENTADAS

OBRA CASTELLANA

Decoración de las puertas interiores y ángel del arco toral

Piedra policromada y madera tallada (el ángel del arco toral)
Puerta del Reloj, de la Chapinería o de la Feria de la catedral de Toledo
Circa 1550.

Ya hemos dicho que la primera obra de Vázquez en Toledo fue la participación en la decoración de las puertas interiores del crucero de la catedral de Toledo. La decoración de la puerta del órgano se hace en palabras de Estella “en un estilo retardatario”, plateresco e incluso gotizante, propio del entorno en donde se encuentra y del equipo que entra en realización a las órdenes del viejo Maese Copín, con la colaboración de artistas como el propio Jamete y otros anclados en un primer plateresco. La siguiente es la que interviene Vázquez (la del Reloj o la Chapinería), que aunque iniciada unos años atrás, hacia 1539, en 1552 se decide completar la decoración con las figuras en relieve de la Virgen, encargada a Nicolás de Vergara *el viejo* y el san Gabriel a Vázquez, en el momento de la Anunciación, además de los tondos. Estas obras fueron pagadas según Zarco en 1553.

También está registrado un pago por la realización de un ángel *de la salutación* o sea San Gabriel, para la puerta de entrada al coro. Es una imagen en madera de bulto redondo. Tiene un cierto contraposto, marcado por la cadera y la túnica cae delicadamente sobre su cuerpo, marcando unos pliegues menguantes en las piernas para hacer más grácil su figura. Aunque Zarco dice que se contratan en madera, están realizados en piedra policromada según Parro. Los dos medallones de personajes bíblicos también son obra de Vázquez.

Parece que evoluciona algo estilísticamente, también por el equipo de escultores que intervienen, entre ellos Diego de Velasco, que trabajará posteriormente a la par que Vázquez en la sala capitular de la catedral hispalense. El ángel presenta el tipo físico propio que Vázquez reproducirá en sus personajes masculinos jóvenes.

Bibliografía:

Parro, Sixto Ramón, 1857, 2 vols. Zarco del Valle, R: vid. Gómez Moreno, 1931, Gudíol y Ricart, 1942: 71. Hernández Díaz, 1951:25. Estella Marcos (a) 1990: 37-39.



Fig. 264: decoraciones en el interior de la puerta del reloj. Catedral de Toledo.



Sepulcro de don Fernando de Córdoba, claverero de Calatrava

Alabastro. Tamaño natural (alt.:43 cm. anch.: 183 cm. prof.:73 cm).

Museo Arqueológico Nacional de Madrid, donación de D. Rafael García y D. Miguel Borondo, proveniente del convento de Santo Domingo, Almagro (Ciudad Real).

Circa 1555.

Exposición Mecenazgo y poder en la España del siglo XVI: colecciones del Museo Arqueológico Nacional. Segovia 2009. Ficha nº 52.

Freí Fernando Fernández de Córdoba pertenecía a dos de los linajes más importantes de la España del momento, su padre era conde de Cabra y su madre descendía de los duques del Infantado. Fundó el convento de la Virgen del Rosario de monjes dominicos en Almagro, en cuya capilla mayor tenía la intención de enterrarse. El claverero murió en Valladolid en 1550 y fue trasladado a Almagro para enterrarse donde había previsto.

Es una obra que se pensaba perdida y pero que se ha identificado hipotéticamente con la estatua que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional mientras que el resto de la obra se ha identificado *in situ* por parte del profesor Herrera Maldonado. Esta obra fue encomendada primeramente a Gregorio Vigarny, pero tras su muerte se obligan a terminarlo en abril de 1552 Vázquez, Vergara y Alonso de Covarrubias. Aunque Vigarny había

entregado la imagen con el yacente y el túmulo, este hubo de rehacerse casi completo por rotura de lo entregado.

El túmulo según las descripciones que la orden de Calatrava hizo al convento y sobre todo por la de fray Antonio de Lorea, monje que vivió en este monasterio en el XVII se componía de una escultura yacente de alabastro sobre una cama de jaspe que descansaba en cuatro columnas donde se articulaban los relieves con las armas de Córdoba, Mendoza y Luna sostenidos por ángeles, así como los escudos de la orden de Calatrava, el dominico y un pequeño epitafio en honor del finado. El sepulcro sufrió una serie de vicisitudes que perjudicaron notablemente su conservación. A finales del XVIII los dominicos decidieron desmontar el túmulo para dejar libre el presbiterio, colocando la figura del yacente y los relieves en los muros de la cabecera de la iglesia, lo que en buena medida pudo ocasionar los desperfectos que muestra la escultura. Además con la cama se realizó una mesa que se instaló en la sacristía del convento.

La desamortización de 1835 afectó al convento, que sin embargo permaneció abierto como iglesia hasta 1875, por deseo de su comprador, fecha en la que se cerró definitivamente y se subastaron sus bienes. En 1889 el yacente fue donado al Museo Arqueológico Nacional por sus propietarios D. Rafael García y D. Miguel Borondo. Como sabemos, Margarita Estella localizó la obra en la década de los 80 y casi coetáneamente se identificó la mesa del túmulo en la casa palacio de los marqueses de la Concepción en Almagro, antiguos dueños de la iglesia, que debieron adquirirla con otros objetos a partir de 1875.

La escultura responde a las condiciones recogidas en el contrato de ejecución. El yacente debía tener siete pies y medio de largo, poco más de dos metros, cubierto con el manto capitular y el escudo de Calatrava sobre el corazón. La cabeza se apoya en dos almohadas, la espada sujeta entre las dos manos y a los pies iría un perro, símbolo de fidelidad, del que solo queda algún resto. En palabras de la doctora Estella, el rostro, de frente despejada y un poco deprimida, presenta unos pómulos marcados en un punto saliente redondeados a los lados, particularidad de las figuras masculinas de Vázquez. Es una escultura de gran calidad, a pesar del deterioro sufrido y responde al estilo de Vázquez, mostrando importantes similitudes con otras obras como el sepulcro de D. Antonio del Corro. También seguía el modelo del sepulcro del maestro don Pedro Girón. Está compuesto de tres piezas (la central mayor que las otras).

El estudio de la escultura del yacente es muy interesante y estilísticamente recuerda a otras

obras de Vázquez como la de Antonio del Corro.

Bibliografía:

Galiano Ortega, 1894. García Rey, 1927: 81. Hernández Díaz, 1951:24. Marías, Fernando, (a) 1983:225 y 366. Estella Marcos, (a) 1990: 50-51. Díez de Baldeón, 1993, cat.121. Del Río de la Hoz, 2001: 376. Herrera Maldonado, 2009. pág. 286-288.



Figs. 265 y 266: Sepulcro de don Fernando de Córdoba, general y detalle .Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Fotografía cedida por el servicio técnico del Museo.



Relieves y escudos

Portada del Colegio de Doncellas nobles. Toledo
1558.

El cardenal de Toledo, Martínez Silíceo, al morir en 1557 había erigido y dotado el colegio de Infantes, el colegio de Doncellas Nobles de Nuestra Señora de los Remedios y el beaterio del Refugio de la Penitencia. El colegio de Doncellas Nobles fue realmente pionero. La nobleza que se exigía no era una nobleza de sangre, sino la común de la gente, como la suya en que bastaba demostrar no tener una ascendencia conversa. Demostró en esta fundación su temple de hombre avanzado para su tiempo, preocupado por la promoción integral de la mujer y aunque estaba de moda la creación de colegios y fue una de las palancas del progreso en el XVI, ninguno era de mujeres.

Palomero documentó hace unos años el encargo de un relieve hecho por Vázquez para esta institución fundada como hemos dicho por Silíceo, promotor de muchas obras en las que trabajó el maestro abulense. El contrato de este relieve, tiene el notable interés de aumentar el catálogo toledano de Vázquez en los años previos a su venida a Sevilla. Este relieve se conserva en la nueva portada del edificio, tras la reforma que se hizo en el XVIII al mismo, no así los escudos que irían flanqueando la fachada, uno de los cuales se supone que sería el del propio Martínez Silíceo. Estos relieves de proporciones clásicas fueron encargados en marzo de 1558 por el doctor Cristóbal Pérez, administrador perpetuo del colegio, quien contó para el asesoramiento con el propio Covarrubias, maestro mayor de la catedral toledana. Según las cláusulas del contrato, la historia se haría en mármol, fijándose un plazo prudencial de ocho meses para su entrega y valorándose el trabajo en 200 ducados. Previamente Vázquez se comprometía a realizar un modelo a escala de barro “para la buena postura y gracia de la historia”. Un recibo sin fecha pero perteneciente a 1558, por el que Vázquez recibe 30 ducados para la compra de “dos piedras de mármol para labrar la portada del colegio”. Sin embargo la necesidad de añadir a la fachada dos escudos de mármol con las armas de Felipe II (de quien Silíceo había sido su preceptor), hizo que Vázquez en abril de 1559 pidiese prestada una tercera pieza de mármol al administrador del colegio.

En esta misma fecha, Covarrubias apreciaba la obra y daba el visto bueno a su realización, confirmándose en la suma de 200 ducados que había fijado inicialmente en la escritura contractual. Seguido del pronunciamiento favorable, el doctor Cristóbal Pérez liquidaba a Vázquez 180 ducados *de la historia de mármol de Nustra señora de los Remedios y tres*

escudos para la misma portada, el uno de mármol de su magestad y los otros dos de piedra blanca del ilustrísimo Cardenal Silíceo.

Es interesante destacar que debido a la extracción humilde del cardenal, el prefiriera, quizás por humildad adoptar por escudo las siglas del nombre de Jesús “JHS” rodeado de lenguas de fuego y una divisa latina algo enigmática que decía *Eximunt tangentia ignem*, cuya traducción literal sería “las cosas que me tocan extraen fuego”, haciendo quizás alusión a su apellido *del Guijo* “guijarro” o “pedernal”.

En el contrato se alude a las condiciones técnicas previstas por Covarrubias que intervino en el edificio. También se conserva en el archivo de la institución un magnífico dibujo, no así el boceto en barro que se menciona. Aquí se observa a modo de *Sacra Conversazione*, la virgen sedente con el niño en sus brazos, entronizada en un escabel- hornacina atendiendo al obispo y un ayudante (su sobrino?) en el lado izquierdo, que se encuentran arrodillados y en actitud orante ante la Madonna, y en el lado derecho un grupo de doncellas también arrodilladas y gesticulantes hacia la Virgen que acaricia la cabeza de una de ellas, representando la finalidad de la Institución.

El relieve pétreo, sigue la rigurosa composición piramidal altorenacentista, en mármol de Carrara, proporcionado por Juan de Lugano y Jusepe Cernusculo, difiere del aspecto berruguetesco del diseño por sus proporciones y actitudes más hieráticas y recuerda en algunos aspectos otras composiciones del maestro. La figura de la Virgen recuerda en muchos detalles a la Virgen de la Paz de Almonacid, *de la que repite su amplio gesto de los brazos y la forma de plegar los pliegues del manto, con el típico detalle como la banda sesgada desde las rodillas sobresale a los pies*. La concepción fusiforme de la Virgen y el movimiento que imprime a la cabellera del niño peinada hacia atrás constituye uno de los grafismos de Vázquez, repetido en sus composiciones posteriores. Han desaparecido dos de los escudos en la reforma del siglo XVIII; el de Felipe II, que fue sustituido por uno de Carlos III y uno de los dos de Silíceo. En esta reforma se hizo nuevo el sitio donde reposa la Virgen, otorgándole una concepción neoclásica y un nuevo fondo arquitectónico.

Bibliografía:

Palomero Páramo, 1983: 467-469. Revuelta Tuvino, Matilde, 1983:385. Estella Marcos, (a) 1990: 62.



Fig. 267: Grupo de la Virgen y acompañantes en “Sacra Coverzazione”. Portada del Colegio de Doncellas nobles. Toledo.

OBRA EN ANDALUCÍA

Esculturas y relieves de las tres virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad.

Mármol de Carrara
Fachada del Hospital de las Cinco Llagas.
1563-4.

Este hospital lo fundó don Fadrique Enríquez de Ribera, como continuación a la obra emprendida por su madre en 1500, situado en sus orígenes en la calle Santiago. La dirección de la obra del nuevo edificio, corrió a cargo de Martín de Gainza hasta su muerte en 1556, siendo encargado de su continuación en 1558 Hernán Ruiz II, inaugurándose al año siguiente.

Los relieves de la las tres virtudes teologales que decoran la fachada de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas, fueron terminados 1564 por Bautista Vázquez *el Viejo*. La escritura de concierto se firmó por Vázquez en 1563 y en ella se obliga a dar las perfecciones que convinieren para que resultasen bien hechas y acabadas a vista y contento de Hernán Ruiz, fiador en el documento. En pago de su trabajo, recibiría 150 ducados, *los 40 luego de presente* y los otros 100 a medida que fuere labrando las esculturas, siempre que al dicho maestro arquitecto le pareciese. Al año siguiente se redacta un informe en el que se dan por buenos los trabajos.

Son de medio relieve, están tratados con una gran técnica y ejecutados en mármol blanco. En el centro se encuentra la Caridad, representada al modo de la “caridad romana” con tres niños a su alrededor que acoge maternalmente, uno lo tiene sobre su regazo y los otros dos de pie en el lado derecho. La Caridad muestra un pecho desnudo atendiendo a su iconografía, acogiendo amorosamente a tres niñitos desnudos concebidos dentro de la especial plasticidad y ritmo que Vázquez otorga a otras obras suyas en mármol como el ya analizado sepulcro del inquisidor Antonio del Corro y en el relieve de la *Virgen con el Niño* de la portada de la Anunciación. El relieve se inserta en un tondo. En la escalera del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla se encuentra un relieve casi idéntico y que pudiera ser un vaciado de dicho original, aunque no se sabe su origen.

Las figuras de la Fe y la Esperanza se disponen en las enjutas del arco flanqueando a la de la Caridad y “apoyadas” formalmente sobre la cornisa del encasamento. Las dos tienen sobre sí unas cartelas en mármol que las identifican. La Fe porta un cáliz que apoya sobre una pierna

que tiene flexionada, del que sobresale la Sagrada Forma. La otra pierna la mantiene extendida provocando cierta alternancia. La cabeza mira como es lógico hacia el cáliz. La Esperanza inclina su cabeza hacia arriba como indicándonos hacia donde tenemos que confiar. Tienen una concepción rítmica y plástica propia de la obra de Vázquez.

Bibliografía:

López Martínez, (b) 1949,41. Hernández Díaz, 1951: 31. Camón Aznar, 1961: 267. De la Banda y Vargas, Antonio, 1974. 1975:53. 2007:68. Gómez Piñol, Emilio: 2007:34 Morón de Castro, 2006:481.



Fig. 268: Esculturas y relieves de las tres virtudes teologales: Fachada del Hospital de las Cinco Llagas (Sevilla).



Crucero del Hospital de San Lázaro, actualmente en la plaza de Santa Marta.

Sevilla
Mármol.
1564.

Hernán Ruiz hizo la traza de este crucero, que en su origen se destinó a las inmediaciones del hospital de San Lázaro, trasladado durante el siglo XX a su actual emplazamiento. Este crucero tiene dos relieves, la imagen del crucificado y por la otra cara el grupo de la Quinta Angustia. Ya Hernández Díaz lo comenta, hacia mediados del siglo pasado, lamentándose de la acción del tiempo y estar sumamente gastados y maltratados. Aunque López Martínez lo atribuyera a Vázquez por la relación con el arquitecto, la obra se sabe que la realizó Diego Alcaraz y estilísticamente el grupo de la piedad se aleja del quehacer de Vázquez.

Bibliografía:

López Martínez, (b) 1949,24. Hernández Díaz, 1951: 31. Albardonedo, A, 2002.



Sepulcro de Antonio del Corro.

Mármol.

Iglesia parroquial de Santa María de los Ángeles.

San Vicente de la Barquera (Santander)

1564.

El inquisidor Antonio del Corro (1472-1556), obtuvo su canonjía en la catedral de Sevilla en 1531, en donde moriría 25 años después, y su sobrino le encargaría a Vázquez un sepulcro para la iglesia de San Vicente de la Barquera en Santander, de donde era natural. Allí el propio Antonio del Corro había edificado ya en 1521 una nueva capilla para enterramiento de sus padres, en la nave izquierda. En la pared del fondo frente a la entrada, en sendos arcosolios descansan los féretros de los padres del finado en uno y el del hijo en otro.

El sepulcro de Antonio del Corro está considerado como uno de los mejores ejemplos de la escultura renacentista en España. Fue realizado en 1564 a partir de las condiciones redactadas por Hernán Ruiz “el Joven”, quien hizo un modelo en barro para la obra, por el que cobró 250 ducados en 1564. Las condiciones para este modelo que consta en la escritura de octubre de 1564, pactadas entre el sobrino del inquisidor y Juan Bautista Vázquez con la aprobación de Hernán Ruiz se explicita por ejemplo la traza de una cama “donde está el bulto recostado”. Para la realización se tuvo en cuenta el testamento que hizo el propio del Corro en 1553, ordenando para su capilla familiar “*un busto de mármol o alabastro honesto*

conforme a la calidad de mi persona". A él le llegó la muerte tres años después, retrasándose la realización e instalación de su escultura casi una década después. Poco sabemos de los detalles de este encargo ignorando si la idea original era un "*busto*" o se correspondía con la imagen actual de yacente acodado.

El sepulcro, esculpido en mármol de Génova, presenta al inquisidor ataviado con alba, casulla y manípulo, propios del clero regular, y tocado con un bonete. Se le representa vivo, recostado, leyendo un libro que sostiene con una mano y con la otra la cabeza, mostrando gran serenidad que debe vincularse con el concepto humanista del "triunfo sobre la muerte", muy difundido entre los círculos humanistas de Sevilla y conocido por Hernán Ruiz "el Joven". La bella cabeza del inquisidor resalta por la plenitud escultórica de su volumetría y la exacta conjunción de formas delicadas y pujantes que colman la tensa superficie envolvente. Las facciones parecen evocar rasgos vistos en un modelo real, pero sometido a una armoniosa idealización. El profesor Gómez Piñol llama la atención sobre la similitud del plegado de los paños, adaptados a la pierna izquierda de la imagen de del Corro con los de la escultura del Giraldillo. La técnica del escultor es exquisita y luce una especial habilidad en las carnes prietas de los niños, típicos de su gubia. Al centro del "túmulo" un ángel sostiene el escudo familiar, un blasón acuartelado en una de cuyas divisiones aparece la cruz de los ángeles ovetense. Como dice el profesor Gómez Piñol, ninguna otra figura como esta, recuerda la riquísima imaginería devota secularmente vinculada a estos monumentos.

Esa actitud ante la muerte queda resumida en las cartelas que sostienen los niños del sarcófago -así consta en la escritura contractual- no ángeles, los portadores del mensaje de optimismo sobrenatural que deseó perpetuar del Corro en su sepultura: *el que aquí está sepultado no murió, que fue partida su muerte para la vida*. Estas inscripciones son las verdaderas claves del trasfondo conceptual de la obra. Los dos epigramas niegan la aparente y temible omnipotencia aniquiladora de la muerte; el sepultado tan solo emprendió un viaje hacia la vida auténtica. La verdadera espera tras la misteriosa partida, después de que el alma abandona el cuerpo sepultado que resucitará al final de los tiempos. Las dos esculturas de los *puttis* que llevan las filacterias evocan un miguelangelismo atemperado, sugerido por la expresividad de los infantes en el esfuerzo por desbordarse del marco arquitectónico que los oprime. Los niños presentan similitudes con otras obras de Vázquez como el Niño de la Virgen de las Fiebres. Las características de los niños en la tumba y la función a ellos encomendada cabe relacionarlas con la escultura italiana del Cinquecento y, dentro de ella,

con los de la doble tumba de Antonio Orso y el Cardenal Giovanni Michiel de San Marcelo al Corso de Roma, realizada por Jacopo Tatti, Sansovino hacia 1520 y anteriormente con las tumbas realizadas por Andrea Bregno en Roma y Pietro y Tulio Lombardo, en Venecia. Tampoco faltaban en Sevilla niños en tumbas importadas de Italia en décadas anteriores de la misma centuria (sepulcros de los Ribera y cenotafio del obispo de Scalas). Este tipo de sentencias fueron frecuentes en los sepulcros renacentistas en clara alusión a que, tras la muerte espera la vida eterna.

La representación de don Antonio del Corro es una fusión entre el tipo de acodado italiano y el español. En el ámbito italiano hay ejemplos como las estatuas del cardenal Girolamo Rosso y la de Ascanio Sforza de Andrea Sansovino en Santa María del Popolo, que también vendría a contribuir a la idea de una estancia italiana y más en concreto romana, mientras que en España el modelo se había utilizado ya en el siglo XV en el sepulcro del Doncel de Sigüenza y en el XVI en los de Bernardo de Vilamirí, Ramón Folch de Cardona y Roberto de Santisteban. Este último es, junto al de don Antonio del Corro, el único ejemplo de sepulcro renacentista acodado en que el difunto se representa con los ojos abiertos para leer el libro que sostiene con la otra. Además, la imagen del inquisidor se inspira claramente en el Doncel de Sigüenza, al ser representado leyendo y en la posición.

Erwin Panofsky hizo un estudio muy interesante de la evolución de las tumbas y su simbolismo, desde el antiguo Egipto hasta Bernini, y define el tipo que denomina: *“Difunto activado en el lecho funerario, para distinguirlo del tradicional yacente medieval, recordando que en la postura inclinada subsisten remotas tradiciones etruscas, posteriormente modificadas por otras aportaciones generadoras de variantes y grados evolutivos”*. Sin duda y como plantea el profesor Recio Mir es significativo que al dictar testamento en 1553 estableciese que para su monumento funerario se hiciese *“un busto....conforme a la calidad de mi persona”*, esta *“calidad de su persona”* que efectivamente nos podría en un primer momento parecer como algo vanidoso, pero quizás la referida búsqueda de honestidad y *“la calidad de su persona”* tengan que ver con la postura que presenta. Según Recio, más que en el aspecto físico, el finado quiere quedar immortalizado en un carácter intelectual y también teniendo en cuenta que la sensibilidad del canónigo se alineaba en la postura de discreción y rechazo de algunas ostentosas tumbas que se estaban realizando, especialmente impropias para un eclesiástico *en los cuales había de presumirse un espíritu apostólico y prioritarias inclinaciones caritativas más que*

suntuarias, como dijo Pope-Hennessy el retrato fue “la expresión del artista de la personalidad de su modelo”.

Gómez Piñol ha apuntado “el genuino carácter de creación y el soberano equilibrio de fondo y forma del sepulcro diseñado por Hernán Ruiz y ejecutado por Vázquez”. Su excepcional calidad formal corresponde a la fase estelar de ambos artistas. En concreto, nótese un rasgo compositivo típico del genial arquitecto, en el ahuecamiento inserto de perfiles rectos, visible tanto en el cuerpo troncocónico del facistol del coro catedralicio como en los laterales del lecho mortuario. En la extensa inscripción que se inscribe en el frontal de su tumba, Antonio del Corro hace mención entre otras cosas a su cargo de canónigo y de inquisidor apostólico, hasta la hora de su muerte, perseguidor de la “*hereticam pravitatem*” y se muestra como un espíritu cercano al erasmismo más evangélico, sometió a examen para su publicación la traducción del *modus operandi* de Erasmo y otros autores clásicos. Como recuerda Gómez Piñol, el rechazo de ese ritualismo superfluo, la crítica de las supersticiones y atavismos en el culto desmedido a las imágenes y por último una llamada a la conciencia como valedora del cristiano parece que son las prescripciones en que se basa dicha escultura. Ese humanismo erasmista se refleja hasta en el libro que lee y medita el yacente, que nos habla de la importancia que va cogiendo este en esta época como viaducto del saber. Es curioso como en Sevilla ya existía un yacente del tipo acodado en la lápida de Francisco Duarte de Mendicoa, actualmente en el panteón de sevillanos ilustres que Gómez Moreno la identifica como flamenca.

Bibliografía:

López Martínez, 1929: 89.1949:35. Gómez Moreno, Manuel, 1931:90. Hernández Díaz, 1951: 31 .Weise, G, 1939: 59. Camón Aznar, 1961:267. Lleó Cañal, 1979. (Reed. 2012):173.Redondo Cantera, 1987: 132 y 280.Marias, F, 1989: 239- 247. Aramburu-Zabala, M. A, 1994: 40-42.Campuzano, E, 1999. Gómez Piñol, 2007: 28-34. Recio Mir, 2010: 131.Roda Peña, 2010: 282. Núñez Fuster, J, 2010: 641-643.



Fig. 269:..Sepulcro de Antonio del Corro. Iglesia parroquial de Santa María de los Ángeles.

San Vicente de la Barquera (Santander).



Portada y tabernáculo

Catedral de Sevilla.

Desconocido

1565.

El 7 de noviembre de 1565, Vázquez junto a Francisco de Carona “marmolero entallador” y “milanés”, conciertan con Antonio del Corral y Antonio del Corro, el sobrino del inquisidor para el que realiza el sepulcro en Santander en nombre del cabildo a hacer la puerta o portada del sagrario de la catedral conforme a las condiciones y diseños propuestos por Hernán Ruiz II. El tabernáculo sería de planta circular, con pequeñas columnas y base en forma de gradas. Del extenso contrato se pueden determinar algunas cosas, una es que parece que se hizo un diseño o maqueta que debieron de aprobar previamente *con sus disminuciones y contarturas según la proporción que en la dicha muestra parece*, que el mármol y jaspe debería estar en condiciones óptimas *sin que parezca en el después de labrado corte ni picadura alguna*, que el material lo aportaría el propio cabildo *se les ha de dar el mármol blanco y jaspe que fuere necesario para hazerze la dicha obra* y también los

peones y andamios hechos tiros y todos los pertrechos necesarios para asentar dicha obra. ..un tabernáculo en circulo altera pertelonge con columnas esentas con la entrada de la puerta y gradas con sus pedestralesYtem dicha obra an de ser labrada del dicho marmol blanco como arriba esta referido ajustado. La obra se realizaría en los dos años siguientes y se describen los pagos que serían en ocho partes.

Como comenta Roda Peña, tendría forma de templete circular con tres cuerpos superpuestos y decrecientes. También acogería una serie de relieve y un grupo escultórico de la *Sagrada Cena*, quizás en el piso intermedio. Aunque como vemos en el testamento de 1588, la obra parece que no se llegó a concluir, pues Vázquez tenía todavía *una sena de mármol que tienen enpesada para el sagrario de dicha Yglesia*.

Bibliografía:

Hernández Díaz, 1933: 69-73. Morales, Alfredo, 1996:57. Roda Peña 2010:291.



Sepulcro de Don Francisco Martínez Silíceo.

Mármol.

1,25 m.

Iglesia de Nuestra Señora de Araceli. Villagarcía (Badajoz).

1570.

Otro de los encargos de la órbita del arzobispo Silíceo fue este monumento sepulcral de Francisco Martínez Silíceo, sobrino del anterior. Quizás había ciertas dudas en cuanto al momento de su ejecución, y se pensó como era lógico que se hubiera realizado durante su etapa toledana. En 1560, Gonzalo de Valencia, clérigo, cura de aquella iglesia, en nombre de Juan de Silíceo y Bartolomé Pérez, albaceas de don Francisco de Silíceo habían encargado a Vázquez su imagen funeraria *hincado de rodillas con una ropa o sobrepelliz de clérigo y teniendo delante un atril y un libro misal para esto e sentado para la iglesia de villagarcia, con todo en mármol de Génova* por todo esto debería de cobrar 290 ducados, de los cuales parece que cobro doce mil maravedíes. La cosa se complica cuando García Rey publica además otros datos, como el del documento ante el escribano Loaysa el 22 de noviembre de 1562, en que se deduce que todavía no se había realizado esta obra y los albaceas concertaron con Diego de Velasco y Ávila “el viejo” para que se hiciera cargo de la ejecución y asentamiento de esta obra.

Para más confusión, Gestoso dio una noticia de un documento redactado en Sevilla el 8 de julio de 1570, en el que dice que Vázquez vecino de Triana, se obliga a los testamentarios de don Francisco Silíceo a realizar por el precio de 290 ducados, *un bulto de figura de ombre de la estatura del dicho Don Francisco Cilicio conforme a la compostura de su rostro y cuerpo que tenia lo mas natural posible al cual dicho Don Francisco Cilicio yo conosi habre con el e tengo enter memoria de la compostura de su cuerpo y rostro y hare la dicha figura...hincada de rodillas y las manos puestas bestido con una opa y sobrepellis* delante de un atril en mármol blanco de Génova *conforme a la muestra que del dicho mármol os he dado*. La obra se entregaría en diciembre de ese año y dio como fiadores a Juan de Zamora, su suegro y al escultor Miguel Adán. Es interesante como Vázquez asevera recordar al finado por el trato que había tenido con él en Toledo. En 1572 Diego de Velasco *el mozo* se obliga a terminar la obra.

Vázquez a pesar de esto último reclamó su autoría sin mencionar la finalización de Velasco y existen las reclamaciones de su pago en 1580 y 1581, recordándose la deuda en su testamento de 1588 y en 1591, en que Isabel de Valdés, su viuda declaraba *de los 190 ducados de rresto de los 290 porque se concertó de hacer*. Esta se comprometía con Cristóbal Caperucci a que recogiera la figura, que estaría todavía en el taller de Juan de Oviedo haciéndole una rebaja de 100 ducados sobre la deuda, pagando 50 a ella y los otros 40 a Oviedo.

José Ramón Mélida cuando la ve para la redacción del catálogo de la provincia de Badajoz (1907-1910), la identifica como *del cardenal Silíceo... que fundó una capilla que esta al lado derecho de la mayor*. El la describe en un estado lamentable *en el muro de la derecha, frente al altar bajo un arco, estuvo el enterramiento, por mal acuerdo desbaratado y la estatua sepulcral se halla, por incomprensible abandono no solamente fuera de su lugar sino en la nave del evangelio, en un rincón y en el suelo*. Se atreve a encuadrarla estilísticamente *Es una hermosa estatua de mármol, muy bien esculpida, en el estilo de los Leoni*.

La escultura representa al clérigo de rodillas y en actitud orante, con las manos juntas, la cabeza algo tosca se adorna con una gorguera en el cuello, viste ropas conforme a su condición, llevando una muceta sobre el alba.

Así se comprende que en la ejecución de la obra, la dilación de su ejecución y la problemática de su finalización, no se corresponde con la maestría de otras obras marmóreas

ejecutadas por Vázquez, como el sepulcro de Antonio del Corro en San Vicente de la Barquera. Tampoco los plegados de su indumentaria es la *forma que tiende a ceñirla al cuerpo de forma natural sin los recovecos de líneas irregulares que aparecen en la parte superior de la obra*, o sea que aunque la obra fuera concebida por Vázquez e incluso empezada a trabajar por él, se nota una intervención de otros autores ya sea Velasco o incluso Juan de Oviedo. En palabras del profesor Recio Mir *a pesar de su evidente y esplendido hieratismo, al contratarlo en 1570 se comprometió a tallar la imagen del finado lo más al natural que sea posible especificando que lo había conocido y que incluso recordaba la compostura de su cuerpo y rostro*.

Bibliografía:

Mélida, 1910: 425-6. fig.388. García Rey, 1927:89. López Martínez, 1932: 143. Marías, Fernando, (a) 1983:367. Estella Marcos, (a) 1990: 63-66. Recio Mir, 2010: 130.



Fig. 270: Sepulcro de Don Francisco Martínez Silíceo. Iglesia de Nuestra Señora de Araceli. Villagarcía (Badajoz).



Humilladero de la Cruz del Campo.

Crucero

Sevilla

Mármol.

1571-2

Intervención en 1958 por parte del escultor Juan Abascal Montes.

La fecha de construcción del humilladero es dudosa, siendo datada por unos en el año 1380, cuando lo edificaron los hermanos de la cofradía o hermandad *de negros* llamada de Nuestra Señora de los Ángeles, existente desde el siglo XIV y fundada por el arzobispo Gonzalo de Mena, situando en su interior una modesta cruz de madera. Otros indican que fue realizada en 1482, siendo responsable de tal hecho el corregidor de Sevilla don Diego de Merlo, según indica en la cúpula del Templete, pero también se elucubra que el corregidor realizó una reforma, que cambió la cruz de madera por una de piedra y la cubrió con el templete mudéjar.

La actual cruz de mármol se atribuye a Juan Bautista Vázquez “el viejo”, tallada con las imágenes de Cristo y María en el año 1571 o 72. José Gestoso nos refiere la siguiente documentación: *un asiento del libro de caja de 1571, por el cual consta que la ciudad pagó 1000 maravedíes al escultor Bautista Vázquez por la mitad de lo que ha de hacer en el humilladero de la cruz del campo y esta otra En 1572 se libraron al mismo artista Vázquez 24 ducados por la mitad en que se le remato el humilladero de la cruz que esta en el camino de Carmona questa ciudad mando aderecar.*

El pequeño crucifijo del crucero está en el anverso y la Virgen dolorosa en el reverso, siendo de estilo más gotizante que el crucifijo. La estructura general del cuerpo, con una definición robusta del torso en especialmente el volumen de la caja torácica y las dimensiones de la cintura, el tratamiento de cabello y barba bífida, así como de lo corto que son las extremidades inferiores, el arco que conforman los brazos y el volumen general del sudario le hacen adscribir esta obra a Vázquez por el profesor Albardonado. La escultura se encuentra en muy buenas condiciones de conservación por el hecho de haber estado protegida por una cubierta siempre, aunque fue restaurada por el escultor Juan Abascal Montes en el año 1958 en que repuso la pierna derecha que tenía mutilada el crucificado y otras pérdidas, también intervino la dolorosa.

Bibliografía:



Fuentes en la Alameda.

Juan Bautista Vázquez y Diego de Pesquera (ejecución), Asensio de Maeda (diseño).
Sevilla.

Desparecidas

Década de los 70 del XVI.

Poco sabemos de estas fuentes, que se realizan en pro de un plan de nueva decoración de la Alameda sevillana a partir del recibimiento real de la ciudad a Felipe II. Así se dispuso el traslado desde su emplazamiento original, en la calle Mármoles, de algunas columnas que debieron formar parte de algún templo o monumento de época romana, y poner en ellas las estatuas de los mítico fundadores de la ciudad Julio Cesar y Hércules.

Estas tres fuentes fueron diseñadas en su parte arquitectónica por Asensio de Maeda y en la parte escultórica por Vázquez y Pesquera en mármoles de diversos colores, jaspes y bronce en los que actuaría Bartolomé Morel. De estas fuentes no conocemos nada, pero como apunta Lleó, un referente coetáneo lo tenemos en la fuente de las Ninfas del cercano pueblo de Écija, donde conservamos el diseño de la misma y hace unos años se descubrieron parte de las mismas bajo la plaza del Salón.

El profesor Lleó piensa que quizás algunos de estos restos de fuentes, quizás de la de Neptuno y las Ninfas, pudieran estar en la fuente de la Plaza de la Magdalena, inaugurada en 1845, pero compuesta a partir de restos renacentistas que se encontraban en los almacenes municipales, como son el fuste y la taza con mascarones de la fuente. También quizás, pudieran haber sido parte de estas decoraciones los tritones-zoomorfos, un ser híbrido cuya parte superior es de hombre y la inferior de un animal marino, que decoran la fuente de doña Catalina de Ribera en los jardines de Murillo. Estos a su vez provenían de una decoración en la plaza del Pumarejo realizada en el XVIII, pero su carácter renacentista indica que fueron anteriores y que quizás reutilizados allí.

Bibliografía:

Montoto, 1938:37 y DOCSA, I: 112. Lleó Cañal, 1979 (reed. en 2011):278-80. García León, Gerardo, 1989: 153-164. Albardonedo Freire, 1998:154.2002:207. Roda Peña, 2010:282.



Fig. 271, 272 y 273: Pila o taza superior y fuste de la fuente de la plaza de la Magdalena (Sevilla).



Decoración de la Giralda.

Piedra y morteros cementicios.

Se le atribuye el medio centenar de pinturas al fresco que tuvo en su día la Giralda y la dirección de la ejecución de los 50 relieves que están insertados en la decoración del cuerpo de campanas (levantado entre 1560 y 1562) y entre ellos, situados sobre las ventanas circulares ubicadas encima de los huecos para las campanas, dieciséis *cabezas infantiles*

aladas (cuatro a cada lado) que portaban, cada uno de ellos, un gancho para instalar platillos con luces como parte de las 144 candelas que iluminaban la torre en las grandes festividades. Imágenes de ángeles niños que según Teodoro Falcón aluden al salmo 80 (79), 2: *Tú que te sientas sobre los querubines, resplandece.*

Bibliografía:

Jiménez Martín, A, 1984: 115. Falcón, T, 1989: 50. Morales, A. J, 1996: 24-29. Núñez Fuster, J, 2010: 640.



Fig. 274: Querubes en los oculi de la Giralda.



Decoración de la capilla del Obispo Manrique.

Catedral de Málaga.

Desparecida (salvo el túmulo del obispo)

1579.

Parece que fue encargada a Vázquez por el cabildo malagueño hacia 1579, algunos años después de la muerte del obispo, miembro de la importante familia burgalesa de los Manrique de Lara. Fue provincial de los dominicos antes de su elección como obispo y ayudó con su patrimonio personal a la realización de las obras catedralicias, aportando casi 20.000 ducados para su construcción.

La imagen, orando de rodillas coincide con la tradicional del donante, a la vez con la actitud de adoración ante el Santísimo Sacramento como fue él, un obispo de reconocida piedad.

La obra de esta capilla está bastante documentada por Ponz, Medina y Conde y Bolea.

Medina por ejemplo dice que *a mas de esto dono dho S. Manrique 1.500 (ducados) para acabar su capilla*, la conocida de la Encarnación, y donde está su sepulcro *rexa y retablo (que) se acabaron desde 1573 hasta 1579*.

Por algunos datos facilitados por Lorenzo Pérez del Campo, parece ser que hacia 1564 la capilla estaba comenzada y su sepulcro terminado, por lo que se entra en contradicción con los anteriores datos aportados por Medina Conde. En 1579 se llama a Vázquez, que según Bolea ya vivía en Málaga, quizás al estar empeñado en el montaje del retablo de Juan Contador, para dar la traza del retablo de la capilla mayor y del destinado a la del obispo Manrique. La redacción de parte de este documento es algo confusa y no está claro que se le encargara a Vázquez la traza de la capilla o la de su retablo. Lo que no mencionan ninguna de las fuentes comentadas es el busto sepulcral. La restauración de la capilla en el siglo XVIII, en donde se hizo un nuevo retablo marmóreo con la titular de la capilla, un relieve con la Anunciación y los santos mártires a ambos lados, Ciriaco y Paula, solo respetó el lienzo de Cesare Arbasia, trasladado, y lo que sería el cenotafio con el bulto del obispo Manrique. Este se presenta actualmente sobre un altar con el frente decorado con ángeles que sostienen su escudo y de fondo tiene un relieve con la extensa inscripción dedicatoria en donde aparece un calvario bajo templete de corte clásico.

Realmente hay algunos problemas, como ha apuntado Estella, en cuanto a clasificación, pero intentemos hacer el discurso progresivo: en 1563 el obispo Manrique encomendó a Domingo de Amberes el retablo de la capilla de sus padres en el convento de la Trinidad de Burgos, pero por la obra conocida de éste, poco tiene que ver con la escultura del orante de la catedral, salvo en que se realizan en fechas parecidas. Si en cambio recuerda obras de Gregorio Vigarny como la del obispo de Calahorra proveniente de Santo Domingo el Real de Madrid, realizada unos 25 años antes y algún otro ejemplo.

Esta semejanza es especialmente llamativa en la cabeza muy redonda con pómulos trabajados cuidadosamente y un fuerte mentón, y las esquinas del altar con las figuras leoninas la vinculan a la escuela burgalesa. Aunque hay algunos detalles en la vestimenta que no encajan demasiado en la producción de Vigarny. Tampoco es muy propio el relieve tan plano del relieve del frontal de altar. También hay algunos detalles que recuerdan el estilo de Vázquez como la dolorosa del fondo del nicho o los relieves de las vueltas de la capa episcopal. Es probable que el obispo encargase en un primer momento la obra a Vigarny, que ya habría realizado la del obispo de Calahorra en Madrid y que Manrique

como provincial de la orden tuviera que autorizar. También es probable que la obra se quedara inconclusa, pues Vigarny fallece en 1552 y el obispo le sobrevive hasta 1564, cuando aún no estaba realizada su capilla. No sería raro que la obra estuviera unos años sin concluir, al igual que había pasado con la del clauero de Calatrava que comenzó Vigarny y concluyó el mismo Vázquez. En todo caso y en ausencia de documentación que nos clarifique el enigma se puede decir que el sepulcro del obispo Manrique es obra del entorno de Vigarny que podría haber terminado Vázquez, para lo que es llamado, en el entorno de 1560, antes del retablo de los Dalbo.

Se sabe que el proyecto arquitectónico de esta capilla tuvo eco, como apunta Ponz, por ejemplo en el túmulo de la reina Ana para Carmona ideado por Hernández, su discípulo.

Bibliografía:

Ponz, 1788. Reedición de 1949. Medina Conde, 1878. Reed. 1984. Bolea Sintas, 1894. Pérez del Campo, 1986: 81-100. Estella Marcos, 1986: 193-195.1987;17-30. (a) 1990: 90-92 Sánchez López, 1998: 32 y ss. Ídem ,1999: 423-445. Sauret, T 2003:210.



Fig. 275: Sepulcro del obispo Manrique. Catedral de Málaga.



Intervenciones dentro de la Catedral.

Estancias capitulares.

Piedra y morteros cementicios.

A partir de 1581.

De su labor con el Cabildo Catedral, que empieza con su intervención en el retablo mayor en el año 1561, sabemos, gracias al estupendo estudio del profesor Recio Mir “*Sacrum Senatum*” acerca de las salas capitulares, que en 1581 va a continuar con los relieves del Antecabildo. En enero de ese año se alude a *belasco y baptista en cuenta del destajo que se les da por acabar las dos historias que tienen comenzadas a Velasco (tres) y a Baptista dos ducados*. De este modo sabemos que los relieves se debieron encargar Velasco y Vázquez *el viejo* que aparecen como “imaginarios”. La pena es que la documentación no identifique los relieves, cuya realización se debió dividir entre ambos maestros.

En 1582 se registraron progresos en las labores escultóricas. Así, a fines de junio se le pagó a Vázquez *por un dibuxo en papel y modelo grande de barro para una historia del cabildo nuevo*. El mes siguiente se volvía a comprar más papel para dibujos y barro para hacer bocetos de los relieves. Sin duda, este dato muestra gran interés por la tarea que podía realizar el escultor. También sabemos que Vázquez, quizás debido a su avanzada edad para la época, cerca de los 60 o por su defunción, dejó sin acabar algunos relieves que tuvieron que terminar otros escultores *por la historia que dio acabada para el cabildo nuevo...del apocalisi que es la que tenía comenzada Batista Vázquez*. Con ello concluía la realización de los ocho grandes relieves de la estancia, iniciados en 1582 y hechos en su mayoría por Velasco, estando también documentada la participación de Vázquez *el viejo*.

Sabemos también, que trabajaría en la ejecución de las columnas de la Sala Capitular. En el verano de 1583, Vázquez era recompensado por un dibujo y un modelo en barro para otra historia de la misma estancia y parece que hacia 1586 los relieves estarían terminándose. También el profesor Recio ha atribuido recientemente una obra de tipo menor en la sacristía de los calices de la catedral, se trata de un aguamanil de tipo petreo diseñado según parece por el arquitecto Asencio de Maeda pero con la colaboración de Vázquez *el viejo* y realizado entre 1580-90. Recio pone en relación los niños o putti que decoran este aguamanil y algunos de los que forman parte el programa escultórico de la sala Capitular de la catedral. Ellos se ven muy parecidos a los del entablamento de su primer cuerpo, también dispuestos en parejas, e incluso con posturas y ademanes muy similares a los de este

aguamanil. En conclusión Recio pone en relación esta labor con la que haría en estos mismos años Vázquez en la sala Capitulare hasta 1586 o de algún colaborador suyo. También los compara acertadamente con otros niños como los que decoran el túmulo de Del Corro en San Vicente de la barquera o el de la Virgen de las Fiebres en la iglesia de la Magdalena de Sevilla.



Relieves del Antecabildo

Juan Bautista Vázquez, Diego de Velasco y Diego de Pesquera.
Piedra y morteros de cal.

La estancia mide 12x 6 m. y se accede a través de la capilla del Mariscal. Es pareda a a la sala Capitulare y da acceso a un patio. En el interior hay un extenso programa iconográfico redactado o ideado por Francisco Pacheco con inscripciones latinas. Ocho figuras están en las hornacinas que son: la Justicia, la Prudencia, la Fortaleza y la Providencia y a la izquierda la Caridad, la Esperanza, la Templanza y la Piedad, es decir las cuatro virtudes cardinales más las tres teologales y la Prudencia. A esta iconografía hay que unir los cuatro Evangelistas situados en las hornacinas sobre los medios puntos. Además flanqueando a las virtudes están diez relieves rectangulares del Antiguo y Nuevo Testamento: *Mo s conduciendo al pueblo escogido, Castigo de Aman, El pueblo ante el faraón, Adoración de la bestia, la Torre de Babel, La justicia expulsando a los vicios, Jesús entre los doctores, La sabiduría entre la ciencia y las artes y Pentecostés* y para acabar dos tondos con relieves pétreos representando a *No  entrando a los animales en el arca y No  ofreciendo un sacrificio tras el diluvio*.

Como ya dijimos, en 1581 va a continuar con los relieves del Antecabildo. En enero de ese año se alude a *belasco y baptista en cuenta del destajo que se les da por acabar las dos historias que tienen comenzadas a Velasco (tres) y a Baptista dos ducados*.

Como ya hemos dicho, la documentación no identifica los relieves. Lo que sí sabemos, es que los dibujos preparatorios fueron ejecutados por Velasco. Aquí a Pesquera se le atribuyen cinco relieves, por lo que pensamos que debe tratarse de alguno de los siguientes: *La Virtud (Justicia) expulsando a los vicios, Los Vicios acechando a la Virtud* (concilio de los vicios), *Jesús entre los doctores, la sabiduría servida por las buenas artes y Pentecostés*. Mir se inclina por el denominado *La Sabiduría servida por las buenas artes* (sabiduría con las

Ciencias y las Artes). En la escena aparecen siete imágenes femeninas en torno a la sabiduría, que según Mir tienen la impronta del escultor con “un rictus algo inexpresivo y muy clásicas”. A Mir también le parece cercano al estilo de Vázquez, *El de los vicios acechando a la virtud o concilio de los vicios*, que tiene una composición similar al anterior pues entorno a un personaje con orejas de asno están el resto de componentes. En el ángulo inferior izquierda está la virtud acechada, muy similar al relieve anterior y repite el *biotipo femenino de Vázquez y que porta un caduceo idéntico al anterior*, caduceo es un vocablo de origen griego (*κηρόκειο*) que significa "vara de olivo adornada con guirnaldas". En la mitología romana esta vara era llevada por los heraldos o mensajeros como Mercurio. La vara posee dos serpientes entrelazadas, en lugar de las guirnaldas.

A pesar de que su atribución resulta más compleja, también estaría emparentada con el quehacer de Vázquez el relieve de la *Virtud o Justicia expulsando a los vicios*. En él aparece la figura de la Virtud blandiendo una espada flameante expulsando a los vicios, representados muchos de ellos a la manera de bestias. Destaca especialmente una figura masculina cuyas manos sostienen en alto dos serpientes, en actitud muy semejante a la escultura del Laoconte, lo que dice mucho de la formación italiana de este maestro. En el relieve citado (*La Virtud...*), la figura de un niño de aspecto compungido toma el aspecto de un pequeño Baco que huye con su tirso invertido y derrotado, la figura de la Caridad se acompaña de dos pequeños de cabeza voluminosa -más allá de lo que puede suponerse por su edad- y en cualquier caso desproporcionadas con el mismo aspecto que el *baco* niño del tirso en *La Virtud* y a los putti que, por parejas, están situados en las dieciséis ménsulas del arquitrabe del cuerpo bajo de la Sala Capítular.

Hay que hacer notar que la exagerada macrocefalia infantil a que se ha hecho referencia en estas obras de difícil atribución también se hace presente en el Niño que acompaña a la Virgen con el niño de la iglesia de Nuestra Señora de Brujas, obra de Miguel Ángel. No puede descartarse su influencia en estas esculturas sevillanas, cualquiera que fuera su autor, bien fuera Vázquez el Viejo o Diego de Pesquera, aunque también este último los concibe de forma análoga en los putti de la Fuente de Mercurio (1575) de los jardines del Alcázar de Sevilla. En cualquier caso este rasgo llamativo no se aprecia (al menos en tal grado) en otras esculturas de ninguno de los dos maestros, lo cual añade una nueva dificultad para atribuir con precisión, en estas estancias, relieves específicos a un determinado escultor. Parece que la idea iconográfica estaba presente en Italia unos años atrás por ejemplo, Mantegna a finales del XV en su obra conocida como *el triunfo de la virtud*, en ella se aprecia la Virtud,

encarnada en Palas Atenea, armada con el escudo y la lanza, expulsando de su jardín a Venus y a los Vicios. A la izquierda aparece amarrada a un olivo la *Mater Virtutum*, mientras los Vicios, que son muy numerosos y de aspectos muy novedosos para la época, huyen aterrados.

La composición de esta pieza es distinta a las anteriores, ya que la protagonista está en un extremo, frente al cual aparecen diversas figuras monstruosas que representan a los Vicios. Según Mir, está muy cercana a Vázquez la propia figura de la Virtud, así como la cabeza del monstruo femenino que está en primer plano. La Virtud es muy semejante a otra figura que aparece en otro relieve, la Prudencia y también el ángel que está debajo de ella. Algunos detalles como el tratamiento escenográfico del fondo del relieve y otros detalles desdibujan esta atribución.

También parecen cercanas a Vázquez las cinco virtudes que Mir no le atribuye a Pesquera: Caridad, Esperanza, Piedad Prudencia y Justicia. La Caridad repite los prototipos femeninos del escultor y los dos niños que tiene encima son parecidos a los querubes que realiza Vázquez. También repiten esos rasgos la Esperanza como la Piedad: figuras sólidas de gesto algo inexpresivo y mirada perdida, con el rostro enmarcado por el peinado y la nariz es una continuación de los arcos superciliares. La Prudencia, que ya dijimos que era parecida a la Virtud, es una doncella que con su mano izquierda recoge el manto mientras levanta la derecha. Según Mir también podría ser de Vázquez el relieve- tondo de Noé metiendo en el arca a los animales.

Otras piezas menores que podrían ser de Vázquez serían las dos parejas de ángeles que están sobre los tondos y que sostienen sendas tarjas, complementándose con unas guirnaldas y máscaras femeninas que se repetirán en los relieves decorativos de la sala capitular. Mir también le atribuye los relieves de la figura de Cristo y de la Virgen que aparecen sobre Salomón y David y que se encuentran en el muro de acceso al antecabildo si venimos desde la capilla del Mariscal.

Son figuras de medio cuerpo y en medio relieve. La de Cristo sostiene la bola del mundo en su mano izquierda y una palma en la derecha, en un ángulo del relieve aparece inciso el crismón del Alfa y la Omega. Es una figura frontal y de gran majestad. Sus ropajes poseen un gran juego de pliegues y sus manos cuidadas y de largos dedos apuntan a Vázquez. La Virgen según Mir es obra inequívoca de Vázquez. También está en postura frontal y sostiene en su mano una flor símbolo de la pureza. Es semejante a la Virgen de la portada

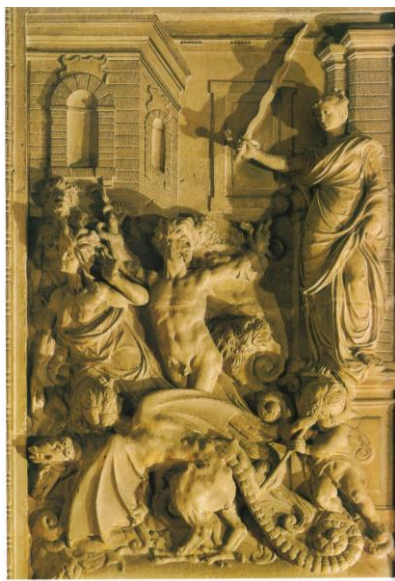
de la iglesia de la Anunciación según Mir o las virtudes del Hospital de las Cinco Llagas, quizás tiene cierta inexpresividad, aunque compensada por la solemnidad que emana.

Mir comenta de Vázquez en los relieves del antecabildo *se muestra como un compositor ordenado y claro, sobretudo en la sabiduría servida por las buenas artes y en los vicios acechando a la virtud, en los que distribuye los personajes en torno a una figura central. En cambio, la virtud derrotando a los vicios es diferente, ya que la protagonista está en un extremo de la escena. Un hecho que unifica a los tres relieves, aparte de las figuras femeninas, es el que todos tengan un fondo arquitectónico de cuidada ejecución, que solo se muestra más débil al representar la profundidad.*

Según Mir, también sería algo exagerada la labor que se le atribuye a Vázquez en el Antecabildo y el vestíbulo - tres relieves, un tondo, cinco virtudes más los relieves- sobre todo pensando que esta actividad la realizaría en dos años (1580 y 1581), pero habría que pensar que Vázquez contaba con un buen número de colaboradores, que sin duda estarían en estas labores y que permitiría al maestro ausentarse para otras faenas que le surgiesen. La presencia de varias manos aquí, también explicaría en alguna medida la falta de uniformidad en los relieves.

Bibliografía:

Recio Mir, A, 1999: págs. 272-277. Morón de Castro, 2006: 478.



Figs. 276 y 277: La Justicia expulsando a los vicios. Los vicios acechando a la Virtud o Concilio de los vicios.



Decoración y Relieves de la sala capitular

Juan Bautista Vázquez el viejo, Diego de Velasco, Diego de Pesquera y Marcos Cabrera
Piedra y morteros cementicios.

Hablando de esta sala, Recio Mir comenta que realmente se trata de una empresa amplia, cuarenta y cuatro piezas de gran formato, más otras muchas de menor escala, siendo pocos los proyectos nacionales que en el Renacimiento alcanzaron tal magnitud. Pero si su cantidad es abrumadora, el mismo efecto produce su calidad y la de los artistas que la realizaron: Diego de Pesquera, Diego de Velasco, Juan Bautista Vázquez “el viejo” y Marcos Cabrera, los cuales fueron, entre otros, el arranque de la gran escuela escultórica sevillana.

En palabras de Hernández Díaz es una de las más espaciales y suntuosas de las catedrales españolas. Es paredaña de la sala del Antecabildo y de los ornamentos.

Las escenas están agrupadas y distribuidas en dos series: una mayor de composición vertical rematadas en medio punto (que miden aproximadamente 2,50 m. x 1,60 m.) y la menor, trabajada horizontalmente y rectangular (que miden aproximadamente 1,60 m. x 1,15 m.). Hernández Díaz opina que si el ideario iconográfico debió recaer en el humanista Pacheco, el artístico debió recaer en Vázquez.

La presencia de Vázquez en la Sala Capitular es de menor envergadura, a pesar de que en ella trabajó de 1582 a 1586. Según parece, en estos años sus ausencias se hicieron frecuentes, lo que impediría trabajar al mismo ritmo que hasta ese momento. Como ya dijimos, antes, a fines de junio se le pagó a Vázquez *por un dibuxo en papel y modelo grande de barro para una historia del cabildo nuevo*. El mes siguiente se volvía a comprar más papel para dibujos y barro para hacer bocetos de los relieves. Sin duda este dato muestra gran interés por la tarea que podía realizar el escultor. Tanto en esta sala como en la anterior, está constatado por parte de tales escultores, la utilización de dibujos preparatorios y modelos de arcilla, sometidos a la aprobación de una comisión designada por el Cabildo, así como de grabados, sobre todo italianos a la hora de componer tan ambicioso ciclo narrativo.

También sabemos que Vázquez dejó sin acabar algunos relieves. En 1586 solo trabajó hasta mediados de marzo, cuando se le pierde la pista. En junio de 1586 se pagaron a Diego de Velasco *por la historia que dio acabada para el cabildo nuevo... del apocalisi que es la que tenia comenzada Batista Vázquez*. Con ello se concluiría la realización de los ocho grandes relieves de la estancia, iniciados en 1582 y hechos en su mayoría por Velasco, pero como hemos visto con la participación de Vázquez y parece que hacia 1586 los relieves estarían terminándose.

Los relieves de la sala Capitular son de más fácil atribución que los del antecabildo. Hernández Díaz siguiendo la atribución de Gómez Moreno estima como suyos los relieves de la *Asunción de la virgen y la alegoría del Cordero Místico* que Mir denomina como la visión del trono de Dios y de la corte celeste. También tradicionalmente se le ha atribuido la mitad de la escena de la *Visión del hijo del hombre* o también llamado de *La Vendimia*, el rompimiento de Gloria, donde se incluyen bellos ángeles volanderos, aunque lo demás pertenezca a Diego de Velasco. Los relieves grandes de la Sala Capitular miden unos dos metros y medio de alto por un metro sesenta centímetros de ancho.

El relieve de la Asunción preside el testero de la sala. Tiene como dos partes o zonas, en la superior esta la Virgen ascendiendo a los cielos rodeada de ángeles, mientras en la inferior los apóstoles contemplan el suceso.

La visión del trono de Dios y de la corte celestial está situada enfrente del anterior y por tanto sobre la puerta de la sala. La composición es parecida a la anterior, diferenciándose dos partes, en la superior Dios Padre sentado y con el cordero, rodeado del tetramorfos y envuelto en unos ángeles semejantes a los anteriores. Recio nos comenta la sugestión miguelangelesca en Vázquez al hacer el Dios Padre. En torno a este grupo se encuentran los veintiún ancianos apocalípticos parecidos a los Apóstoles de la Asunción, repitiendo las mismas actitudes, túnicas y plegados.

La identificación de la labor de Vázquez en estos relieves no tiene mucha problemática, en cambio en el relieve que dejó a medio terminar y que concluyó Velasco, Hernández Díaz y Mir creen que lo realizado por él sería la imagen del Padre Eterno de *La Visión del hijo del hombre*, aunque la figura del Dios Padre es algo diferente de las anteriores, la de los ángeles que lo rodean son semejantes a los de la *Asunción* y los de *la Alegoría del Cordero*.

También podría ser cercanos a Vázquez, los ángeles que aparecen en las ménsulas del arquitrabe del cuerpo bajo de la sala. Son parejas de angelitos, algo cabezones y mórbidos que se encuentran en actitudes simpáticas podrían recordar figuras parecidas del autor.

Sabemos también que trabajaría en la ejecución de las columnas de la Sala Capitular; en las cuales, sus imoscapos con relieves no son usuales en Hernán Ruiz, aunque si en el tratado de Vredeman de Vries, así como en la custodia de Arfe. También son propios de la arquitectura de retablos a partir de 1570, como se ve en las obras de Diego de Velasco y Juan Bautista Vázquez “el viejo”. Estos dos escultores fueron los que realizaron materialmente las columnas capitulares, que se inspirarían en los soportes de los retablos. Esta decoración en palabras de Mir *son un extraordinario y abigarrado trabajo, creación de un escultor de valía, que mezcla niños como los que acabamos de ver, con guirnaldas, doncellas, figuras fantásticas, máscaras y todo un universo formal propio de un imaginativo artífice.*

Bibliografía:

Pacheco, F, (1ª ed. 1649)1990:p.127 y n 41. Gestoso y Pérez, 1890 vol. II.: 393-395. Gómez Moreno, Manuel, 1931:90. De la Banda y Vargas, Antonio, 1974. 1975:50. Estella, M, 1986:125.Hernández Díaz, 1990: 276-278. Lleó Cañal, V, 1992:157-171. Recio Mir, 1999:159. Roda Peña, 2010:293.Núñez Fuster, J, 2010: 649. García Luque, 2013:181.



Figs. 278 y 279: *La Visión del hijo del hombre, y Alegoría del Cordero y el libro de los siete sellos.*

5.2.2. OBRAS ATRIBUIDAS

OBRA CASTELLANA

Piedad

Mármol de Carrara. 1,48x 109 x59 cm.

Capilla de los Davila. Catedral de Ávila

Circa 1559-

Exposiciones: pabellón de la Santa Sede. Exposición Universal de 1992. Sevilla.

La bellísima piedad marmórea de la catedral de Ávila en la capilla de los Dávila, fue apuntada ya por don Manuel Gómez Moreno y ratificada por Estella como obra de Vázquez, aunque hasta la fecha no se ha encontrado documento que avale dicha atribución. No obstante sabemos Vázquez estuvo con Isidro de Villoldo trabajando en Ávila antes de partir a Toledo.

Se halla colocada en la capilla de Nuestra Señora de la Blanca, fundada por Rodrigo de Ávila o Davila, arcediano de Arévalo, protonotario, escritor apostólico (según consta en la inscripción del anillo de la cúpula) persona muy vinculada al emperador Carlos V que falleció en 1559. Esta capilla ha tenido diversos nombres como la Trasfixión, los Dolores, también aparece hacia 1565 una capilla de la Piedad, aunque parece ser que no es esta, *el señor Antonio Hernandez de Valdivieso, patrón de la capilla de la piedad* (en pág. 34. Libro de actas. 22.1565-1566-1567. A.D.A) no se corresponde con los patronos de la dicha capilla. Aunque también hay referencias a una capilla de la Piedad en (Sánchez, Andrés: *Resumen de actas del cabildo catedralicio de Ávila (1542-1550) tomo IV*. Fuentes Históricas Abulenses.pag.30) y que pudiera tratarse de una capilla previa con el mismo tema iconográfico, obra del arquitecto Pedro del Valle. Esta capilla pareja de la de la Concepción y que se había levantado unos pocos años antes *demanda del s. dean (...) un altar en la yna donde le parecerá mas conbenyente que sea de llamar la concepción de nª señora conferma a la concep. Ap Cª* con una anotación del asunto en el margen izquierdo *capilla del S.dean*.

Tratándose de una versión de la Piedad romana de Miguel Ángel, la Virgen sostiene a Cristo muerto en su regazo, un tema muy acorde para una capilla funeraria, aquí los rasgos naturalistas son totalmente evidentes: el estiramiento de los pectorales y el hinchamiento de los hombros descolocados producidos por la crucifixión, la minuciosidad y preciosismo en la talla de las venas y articulaciones, los pliegues en el abdomen, el dramatismo trágico del

rostro, propio de un cadáver; es muy típico de Vázquez también el sudario, sutilmente tallado, muy ceñido a las caderas, recordándonos la técnica clásica de “paños mojados”. La anatomía del Cristo es propia de un cuerpo de hombre maduro, en contraste con el adolescente que talla Miguel Ángel.

La *Piedad* abulense como hemos dicho, emula sin duda la del Vaticano de 1497 de la que únicamente cambia la posición de la cabeza del Cristo, vuelta hacia la Virgen que también sujeta con la mano derecha las piernas del Cristo muerto. Incluso algunos han visto similitudes del brazo derecho con el David de Miguel Ángel florentino. Vendría a corroborar la hipótesis de Margarita Estella de su pretendida estancia en Italia y más concretamente en la zona de Parma, en donde incluso podría aparecer como *Incisore a bullino* o sea grabador, aunque mantiene cierto aire berruguetesco. Tiene dos angelitos o *puttis* de bulto redondo y algo menores que la Piedad, que sostienen elementos pasionarios. Checa dice de ella que *la única diferencia con la de miguel Ángel es la no insistencia en el sistema triangular de la composición para enfatizar la cualidad de bloque de estatua* y sería una de las mejores copias de las innumerables que se hicieron de la piedad vaticana, incluidas las hechas por artistas de su entorno como la que realizó Montorsoli en Génova, de hacia 1543, o la mas similar de Baccio Bigio en la iglesia del Espíritu Santo de Florencia, mas tardía.

La copia, aun siendo muy exacta deja advertir la personalidad del artista en la realización de las facciones de la Virgen que responden a las típicas de sus personajes femeninos, como podría ser la Virgen de la Paz de la colegial de Torrelaguna.

La obra, aunque sin documentar como hemos dicho, se apoya en una clara evidencia estilística al estudiarla con sus obras documentadas; la Virgen de la Paz de Torrelaguna o la sedente del retablo central de Carmona y otras de su época sevillana. Como resalta Estella, el Cristo quizás difiere algo de sus conocidos, hallándose una gran calidad en el tratamiento de la escultura, que requirió esta obra cumbre y que demostró en otras composiciones marmóreas como el mausoleo de del Corro en San Vicente de la Barquera. Los ángeles tenantes que sostienen elementos pasionistas, la corona de espinas y los clavos, son muy prototípicos de la obra de Vázquez si los comparamos con sus niños, como el que sostiene la Virgen de Torrelaguna.

Entre los documentos encontrados están la dotación de la capilla con 20.000 maravedíes de censo por parte del fundador. La muerte del fundador de la capilla en 1559 y el poder que la

viuda de Villoldo otorga a Vázquez en Ávila en 1558 puede dar la fecha aproximada de la obra.

Bibliografía:

Gómez Moreno, 1931: 79-80. lam.61. Venturi, 1936, X, 2ª: 16-23. Hernández Díaz, 1951: 26. Azcarate, 1958: p.233, fg.218. Heras Fernández, 1967: 60. Gonzalez, Nicolás y Sobrino, Tomás, 1981: 44. Checa, 1990: 263. Estella Marcos, (a) 1990: 32-34. Martín González, 1992: 24. Torres Pérez, José Maria, 1994: 263-4. Gutiérrez Robledo, José Luis: 1996: 15. Buendía, J Rogelio y Sureda, Joan, 1995: 76. Estella Marcos, 2004. Jaime López, 2005: 43. Porres Benavides, 2010: 166. Sánchez, Andrés: 2009.



Figs.280 y 281: Angeles tenantes o *puttis* que acompañan a la Piedad.



Escultura orante del canónigo Mariana.

Capilla de Santa Ana. Catedral de Toledo.
Mármol. Tamaño natural.

Como se ha dicho anteriormente, la capilla de Santa Ana fue restaurada por el canónigo de la catedral, Juan de Mariana, cuya imagen orante es anónima, aunque pudo ser realizada por

alguno de los escultores activos en la catedral, concretamente por Vergara o Vázquez. Recuerda a otras obras como el túmulo de Francisco Martínez Silíceo en Villagarcía. Su rostro de pómulos saliente y rictus marcado encajan con las fisonomías propias del escultor como en la escultura de Antonio del Corro.

La indumentaria de clérigo se adapta al cuerpo y marca la posición arrodillada con el típico plegado de Vázquez, que en general le recuerda vagamente.

Bibliografía:

Revuelta Tuvino, Matilde, 1989:95. Estella Marcos, 1990:85-86.



Fig. 282: Escultura del canónigo Mariana. Capilla de Santa Ana. Catedral de Toledo.



Sepulcro de don Alonso de Rojas.

Catedral de Toledo

Mármol. Tamaño natural.

Según algunos datos recogidos en el libro de Estella y procedente de Marías y Gómez Menor nos aclaran que este personaje que fue canónigo de Toledo y arcediano de Segovia. Murió en 1573, con lo que se descartó atribuirlo al entorno de Vázquez, cuya impronta no aparece realmente ni en la figura ni en el basamento, Si podría haberlo realizado alguno de sus seguidores o del círculo de Esteban Jordán, con quien Vázquez había realizado un

concierto de realización de obras. Según Estella se podría relacionar con la obra de Manuel Álvarez.

Bibliografía:

Estella Marcos, 1990:73-74.



Sepulcro del caballero fray Gonzalo Guiral

Madrigal de las Altas Torres (Ávila)
Iglesia de San Nicolás
Vázquez el Viejo y Nicolás de Vergara. ¿? En la arquitectura
Mármol
1567-69.

Mucho se ha estudiado y debatido desde el siglo XIX sobre la autoría de esta escultura de características monumentales e inspiración miguelangelesca. Autores como Gómez-Moreno, Samaniego o Parrado del Olmo, ven en ella la mano de Vázquez el Viejo y de Francisco Giralte, más bien en la arquitectura que la imagen de san Juan que se distancia estilísticamente del resto y pudiera ser mano de otro autor, quizás Juan de Juni. Gómez Moreno en su catálogo de la provincia de Ávila lo considera como *joya preciada de San Nicolás de Madrigal y uno de los más bellos que tenemos de su tiempo*.

El sepulcro del comendador Gonzalo Guiral, está ubicado en el lado de la Epístola del templo mayor de Madrigal. El enterramiento ofrece cuatro partes: el basamento o caja, con cariátides, escudos y sentencias latinas; la tapa con la urna o cama en que yace el difunto con el paje a sus pies; el retablo con la imagen de San Juan Bautista y cuatro virtudes y el calvario en lo alto. Todo ello en alabastro de gran calidad y adornado de minuciosa y bella decoración en la que hay telamones, niños atlantes, grutescos angelotes, máscaras, guirnalda etc., todo un testimonio histórico y cultural de su tiempo. El sepulcro parece que empezó a realizarse en 1556 y el caballero murió el 7 de marzo de 1559.

Este personaje era comendador de Cubillas, de la orden de caballeros de San Juan de Jerusalén. Según los expertos en la materia, se trata de la pieza más espectacular de las que forman el conjunto, lo que se aprecia al estar en lugar de preferencia en el frente del

sepulcro. La razón e importancia de San Juan Bautista en el sepulcro viene dada porque el difunto Gonzalo Guiral pertenecía a la Orden de San Juan. Es una atribución con reservas.

Bibliografía

Del Cerro Clavo, Esther, Díaz Ruiz, Julio, Asamaniego, José y Zurdo Maso, Firmo: *Iglesia de san Nicolás de Bari .Madrigal de altas Torres*. Ávila. 2002. Edilesa. Parrado del Olmo en *Testigos...*2004:185.



Fig. 283: Sepulcro del caballero fray Gonzalo Guiral. Iglesia de San Nicolás. Madrigal de las Altas Torres (Ávila).

OBRA EN ANDALUCÍA

Relieve de la Virgen con el niño.

Iglesia de la Anunciación (Sevilla).

Circa 1570.

El relieve de la Virgen con el niño en la portada de la iglesia de Anunciación, esta atribuido a Vázquez por similitudes con otras imágenes del artista, como la virgen de las Fiebres o el grupo de la *Huida a Egipto* en el retablo de la catedral Sevillana. Según Hernández Díaz se podría fechar hacia 1570 por similitud a la de *las Fiebres*, de la *Huida a Egipto* y del facistol, algo anteriores. La Virgen sedente acoge a su hijo de una manera maternal. El niño, parecido al de las Fiebres, con los cabellos totalmente desplegados (uno de los grafismos de Vázquez, según el profesor Palomero) “grafía” que afecta también al Niño de la Virgen del facistol (h. 1565). Sobre el trono de la Virgen dos ángeles niños sostienen un medallón circular.

Hay en esta imagen rasgos de cierto realismo en su expresión, así como también el sentido de tristeza que se esboza en ambos rostros y la serenidad propia de Vázquez, aunque también en la iconografía sevillana se relacionan con el comienzo de la labor de Jerónimo Hernández. Sin duda bebe de modelos italianos, recordando la forma de la Virgen a figuras femeninas como la imagen alegórica de la Paz por Francesco Salviati, realizada hacia 1545-48 en la sala dell’udienza en el Palazzo Vecchio de Florencia. Incluso, recuerda en las formas a algunas composiciones de Berruguete como la Virgen con el niño del retablo de la Epifanía en la parroquia de Santiago de Valladolid, realizado hacia 1538. En la composición sedente y las formas de la madre, se evidencia esta similitud, aunque la postura del niño sea diferente. Ya hemos comentado que la atribución a Vázquez esta además reforzada porque la obra de la portada parece que la realizó Hernán Ruiz antes de su fallecimiento en 1559.

Bibliografía:

Gómez Moreno, Manuel, 1931:90. Hernández Díaz, José ,1951:32-33. Camon Aznar, José, 1989:267. Morales, Alfredo y otros, 1981:150. *Universidad de Sevilla...* 2001:66. Porres Benavides, 2010:165. Núñez Fuster, J, 2010:645.



Fig. 284: Relieve de la Virgen con el Niño. Iglesia de la Anunciación (Sevilla).



Pila bautismal

Alabastro

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Valencia de las Torres. Badajoz
Hacia 1570.

En el interior llama la atención la pila bautismal, datada hacia 1570, pieza de alabastro de afiligranada labra renacentista, ornamentada con angelotes y emblemas santiaguistas en la que se aprecian restos de policromía, sobre un pedestal igualmente de buena factura. La obra esta atribuida sin mucho fundamento a Vázquez *el Viejo*, autor al que se le atribuye también de la estatua orante de Juan Martín. En la iglesia parroquial de Hornachos y por la similitud con la anterior también le atribuyen la pila bautismal y también realizada en alabastro.

Bibliografía:

Inédito.



Relieve con el escudo de la ciudad

Piedra

Postigo del Aceite. Sevilla

Hacia 1572.

Se trata de una lápida conmemorativa rematada por un frontón. En su centro muestra en relieve un tondo con el escudo o armas de Sevilla con San Fernando, San Isidoro y San Leandro, rematándose el conjunto por una especie de frontón triangular con cabeza de ángel en el tímpano y jarrones con flores de remate. El conjunto se remata a ambos lados con merlones de capuchón.

En la parte inferior aparece la siguiente inscripción: *Siendo asistente en esta cibdad el Ylustrisimo señor don Francisco Zapata y Cisneros Conde de Barajas y mayordomo de/ la reina nuestra señora, se reedificó esta puerta por mandato de los/ Ylustrísimos señores Sevilla con su acuherdo y parecer siendo obrero mayor Juan Díaz Jurado y fiel ejecutor. Acabose en el año de 1573.*

Este escudo data de la reforma realizada en 1573, encomendada a Benvenuto Tortello, maestro mayor de obras del Ayuntamiento. La reforma perseguía ampliar las dimensiones del arco de acceso, flanqueado por dos torreones.

Albardonedo lo atribuye a Vázquez el Viejo por la calidad de la composición, así como por las fechas en que se realiza y porque era colaborador en obras urbanísticas promovidas por el concejo. También aporta el dato de que el escultor residió en las cámaras de este postigo, que extrajo Palomero Paramo del Archivo de Protocolos, y sería un aporte documental que apoye esta atribución.

Bibliografía:

López Martínez, Celestino, 1949:22. Albardonedo Freire, 2002:292. Base de datos del patrimonio cultural. Patrimonio Inmueble de Andalucía. Código: 01410910112.



Fig. 285: Relieve con el escudo de la ciudad. Postigo del Aceite. Sevilla.



Humilladero de la “Cruz Blanca”

Piedra- mármol.
 Alcalá del Rio (Sevilla)
 Taller de Bautista Vázquez
 Hacia 1574.

En un reciente artículo, el profesor Albardonedo ha dado a conocer un humilladero que se encuentra en la salida principal de Alcalá del Rio (Sevilla), en el borde exterior norte del pueblo.

El profesor Albardonedo lo compara con el pequeño crucifijo del crucero del humilladero de la Cruz del Campo de Sevilla, realizado hacia 1572. Él ve similitudes con la estructura general del cuerpo, con una definición robusta del torso en especialmente el volumen de la caja torácica y las dimensiones de la cintura. También observa parecido en el tratamiento de cabello y barba, así como lo corto que son en ambos las extremidades inferiores, el arco que conforman los brazos y el volumen general del sudario.

El problema para la catalogación de dicha escultura es su pésimo estado de conservación, comparado con el de la Cruz del Campo, y se observa una menor calidad que en el anterior. Aquí, la cruz presenta unos “palos” o “fustes” redondos con un disco o tambor en el centro que sirve a su vez como nimbo a la cabeza del Cristo, tiene una ornamentación bulbosa y

carece de los remates en los extremos que tiene el de la Cruz del Campo. De todas maneras nos parece correcta una atribución al entorno de Bautista Vázquez, no al taller, tanto por cronología como por estilo.

Bibliografía:

Albardonedo Freire, 2006: 85-100. 2011: 553-563.



Fig. 286: Humilladero de la “Cruz Blanca”. Alcalá del Río (Sevilla).



5.3. OBRA EN BRONCE: ESCULTURAS Y PLANCHAS DE GRABADOS.

Candeleros

Bronce.

Juan Bautista Vázquez (Diseño)

Catedral de Toledo.

1555.

Según algunos documentos ya estudiados, Vázquez realizó los modelos en madera para unos candeleros que se fundirían en bronce por Manuel Álvarez, que en 1555 había entregado dos modelos. El encargo lo hizo el canónigo obrero de la catedral sobre modelos en madera de Vázquez, don Diego López de Ayala por un montante de 500 ducados. Parece que se terminó de pagar hacia 1564, fecha en que devuelve los modelos de Maer. La descripción de Pérez Sedano y Zarco del encargo del artista de un modelo *de dos varas de alto, con mascaroncillos, colgantes, cabezas de leones y otros animales y en las peanas las escenas del sacrificio de Abraham, Abel y Caín y unas medallas de la Fortaleza y la Caridad todo de figuras pequeñas, pero de un dibujo y carácter que parece no se puede hacer mas* permitió conocerlo, y fue presentado en la *Exposición histórica Europea* celebrada en Madrid en 1898.

Su configuración recuerda, por una fotografía que se conserva del que parece que es uno de ellos, al balaustre de candelero que reproducía el libro de Diego de Sagredo en su libro *Medidas del Romano* de 1526 aunque con la diferencia de tener la base cuadrada en vez de triangular, como se le exige en un modelo posterior. La realización de estos modelos derivó en una serie de fricciones con Covarrubias, el arquitecto. También parece que realizó otros pero no llegaron a gustar por parecer *de hierro*, y que Estella lo relaciona con un hachón o candelero expuestos hace unos años en el Museo Diocesano. Este tipo de obras recuerdas a otras realizadas en Italia, como por ejemplo el candelabro Pascual realizado por Riccio para la basílica de San Antonio de Padua por su carácter ornamental y algo abigarrado.

Bibliografía:

Pérez Sedano, F, 1914:68 y 69. Parrado del Olmo, (A) 1981:208. Estella Marcos, (A) 1990:39.

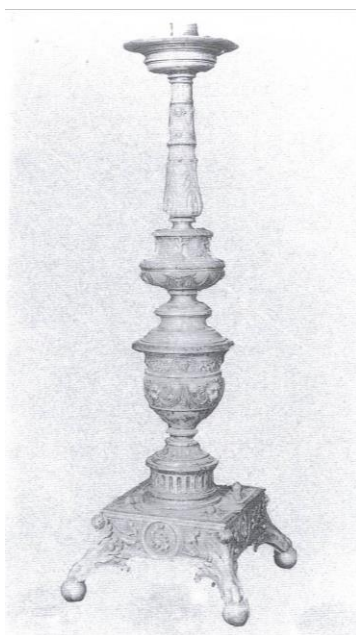


Fig. 287: Candelero Catedral de Toledo.



Tenebrario

Bronce y madera.

Juan Bautista Vázquez “el viejo”, Bartolomé Morel (fundidor) Pedro Delgado (rejero) y Juan de Giralte.

Catedral de Sevilla.

Pie de bronce y remate y figuras de castaño y nogal.

7,80 metros de altura

1562.

La realización del nuevo tenebrario era una empresa ansiada por el cabildo desde 1553, pero no se materializará hasta unos años después. Por acuerdo capitular de 23 de febrero de 1559 se pidieron al arquitecto Hernán Ruíz sendos modelos para el monumento eucarístico y el tenebrario: *Que para este año se haga el monumento como en los años pasados y para el venidero junten y haga el dicho maestro mayor un modelo galano e bueno y así mismo otro modelo para el candelero de tinieblas* (Libros de autos capitulares). En el primero de los casos, fue el escultor Juan Marín, veneciano, quien se encargó en 1564 de confeccionar las esculturas que enriquecieron iconográficamente su apariencia. Aquellas imágenes estaban compuestas por unas estructuras metálicas o de madera, recubiertas de papel, telas encoladas, pastas y estucos que, por mor de la policromía parecían ejecutadas con materiales

más nobles. Este monumento se cambió en 1580 por el nuevo monumento que había proyectado Asensio de Maeda.

En cuanto al tenebrario la traza general sería facilitada por el arquitecto Hernán Ruiz, en tanto que los modelos para las estatuillas que constituyen el exorno de esta joya fue suministrado por Juan Bautista Vázquez *el Viejo* con la asistencia de Juan Giralte.

En 1562 Vázquez y el también escultor Juan Giralte continúan las labores que se habían iniciado en la realización del tenebrario de la catedral, iniciado por los rejeros Pedro Delgado y Bartolomé Morel en bronce en 1559. De hecho se registran pagos en febrero, marzo y abril de este año, librándose también a Giralte 6000 maravedíes “por dos ymagine de apóstoles para el candelero de tinieblas”. Estos se habían comprometido a realizar en dieciséis meses la parte metálica de esta obra, cuyos “moldes” y “patrones”, costeados por ambos, los realizaría un escultor cuyo trabajo supervisaría Hernán Ruiz. Por algunas desavenencias con el cabildo y los artistas entre sí, se paralizan los trabajos hasta mediados de 1562 y fue concluido a principios de 1564. Las peanas de estas esculturas fueron realizadas por un tornero apellidado Bañares, que también aparece en el facistol, quien además efectuó un modelo para los quince candeleros de este mueble. La realización de estos candeleros la hizo el cerrajero Trujillo, autor igualmente de los vástagos de las esculturas para darle consistencia.

Como recuerda la profesora Paul, esta fue la primera muestra conocida de la capacidad de Morel, astillero y fabricante de campanas, para la realización de obras artísticas y un exponente de la sabia coordinación de Hernán Ruiz.

Vázquez y Giralte realizan el frontón superior, decorado con grutescos, encima del cual se disponen de manera escalonada, la imagen de la Virgen en el centro y 14 esculturas de madera. Doce de ellas son los Apóstoles y los Evangelistas Marcos y Lucas, que rematan el conjunto. Correspondían a los cirios, que eran de ocho libras, y se sitúan delante de las figuras y eran apagadas tras el rezo de los salmos durante el oficio de tinieblas, los maitines y laudes del triduo sacro, correspondientes al Jueves, Viernes y Sábado Santo.

El tenebrario, candelabro del oficio de Tinieblas, en su versión final canónica tiene quince velas; nueve de los tres salmos de cada uno de los tres nocturnos de maitines, más cinco de los cuatro salmos y el cántico del Antiguo Testamento de laudes y una del cántico evangélico de laudes: el Benedictus. Cuando se impone la interpretación alegórica, a este

candelabro se le da también un rico simbolismo: su forma triangular recuerda a la Santísima Trinidad; las primeras catorce velas representan a los once Apóstoles y a las tres Marías; la luz de la cúspide representa a Cristo, que acaba venciendo las tinieblas del pecado y de la muerte, y a la Virgen María, que siempre creyó y esperó el triunfo de su hijo.

La uniformidad de las imágenes hace difícil establecer cuáles fueron las dos que según, consta documentalmente, fueron realizadas por Giralte, aunque Morales ya apuntó la posibilidad de que correspondieran a las mas convencionales y desproporcionadas, por los relieves conocidos de Giralte provenientes de Aracena, hoy en el Museo de Bellas Artes sevillano. Los últimos pagos con los que se concluyó el proceso constructivo se abonaron en enero de 1564 a Juan Marín por teñir de bronce piezas de madera.

Bibliografía:

Espinosa de los Monteros, 1635, ed. 1884: 163-165; Cean, 1800: 192-193. Amador de los Ríos 1884,213-223. Gestoso y Pérez José, 1890 II: 477-483. Hernández Díaz, 1951: 28-29. 1933 vol.VI: 69-73. Morales, Alfredo 1984: 567-570. Falcón Márquez, Teodoro, 1989: 66. Gil Delgado, 1991: 51. Morales, Alfredo, 1991: 568. Palomero Paramo, 1992. Morales, 1996: 31-32. Laguna Paul, Teresa y González Ferrín, Isabel, 2000:117 140. Morales, Alfredo, 2000:204.



Figs. 288 y 289: Tenebrario. Detalles de las figuras de la Virgen, San Pedro y San Pablo. Catedral de Sevilla.



Portada de la obra In aphtonii progrymn. Scholia.

Editado en Sevilla

13 x 17 cm.

Grabado. Biblioteca Nacional de Madrid.

1567.

También en la obra *In aphtonii progrymn. Scholia*, de contenido gramatical y filológico, aparece otro grabado de Vázquez. Es una composición arquitectónica simulando una portada a modo de retablito con su mesa o base, pilastras y tímpano triangular apoyado en mensulones.

En el centro del tímpano tiene un ovalo con una figura femenina con la inscripción *intrunque paratus*, que podría corresponder con un pseudónimo que le dieron a Felipe II por su piedad “ai utrunque paratus”, su figura recuerda a la Fortuna. En los ángulos del frontón, los floreros que utiliza Vázquez en sus retablos y dos *puttis* o angelillos, que mantienen una especie de repostero. Aquí se inserta las armas o escudo del conde de Gelves, don Álvaro de Portugal, que es a quien se dedica el libro, con las “quinas” portuguesas alusivas a su nombre. Delante de los pilastras hay dos figuras, una de un guerrero (que podría ser Marte) y la otra del Dios Apolo, alusivas al carácter del laudado como alude la dedicatoria *Hinc mars Bellipotens, Hinc carmines autor Apollo*. En el guerrero parece clara alusión a la personalidad de Gelves y la figura de Apolo a una posible faceta cultural de su vida en relación con la música. Es curioso el rayado posterior que se le ha hecho a esta figura a modo de manto para tapanle sus partes nobles en gesto púdico. En la parte inferior la imagen de Sevilla con la Giralda, con la remodelación llevada a cabo por Hernán Ruiz recién acabada, la Torre del Oro y las murallas.

Debajo un cuero o tarja con la anotación de la ciudad impreso “*Apud . A. Escrivanum*” y el año 1567. A los lados de esta tarja las iniciales de B. y V. que corresponderían a Vázquez.

Por último otro pequeño grabado en el interior es posiblemente obra suya que representa otra cartela con una figura que sostiene serpientes en su mano.

Bibliografía:

Porreno, Baltasar, 1666. Estella Marcos, (a) 1990: 27

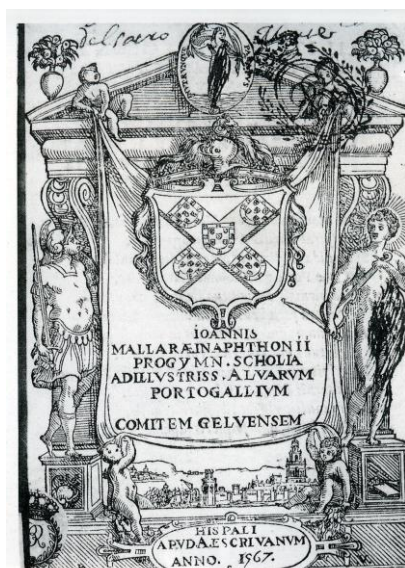


Fig. 290: Portada de la obra *In aphtonii progymn. Scholia*. Biblioteca Nacional de Madrid.



Portada de la obra Philosophia Vulgaris, de Juan de Malara.

Grabado editado en Sevilla.

28,5 cm. x 18 cm.

Biblioteca Nacional de Madrid.

1568.

Este grabado pertenece a la obra más conocida de Mal Lara, su *Philosophia Vulgaris* o filosofía vulgar editado en Sevilla en 1568, está firmado con sus tres iniciales J.B.V. que están en una pequeña cartela de 1568. El libro está dedicado al rey, Felipe II, haciendo una loa iconográfica de sus virtudes y su reinado. Palomero Paramo encontró un volumen en Santander y varios están en la Biblioteca Nacional de Madrid. Todos firmados por Vázquez con sus iniciales J.B.V en una pequeña cartela y editados en Sevilla en la imprenta de Hernando Díaz el año de 1568. La identificación de la sigla con el nombre del artista se hizo con relativa seguridad por lo dicho acerca del grabado de Mal Lara y por la clara concordancia estilística de los dibujos y esculturas con este grabado.

Aquí representa un templete o baldaquino de planta cuadrada, con columnas corintias y con cuatro obeliscos piramidales en sus esquinas, símbolo tanto de la gloria del príncipe como de la fortaleza y dos angelillos o *puttis* en actitudes contrapuestas muy del estilo de Vázquez. Estos sostienen los guiones de Castilla y León, en tanto que otros están sentados sobre el friso flanqueando el escudo real, con las armas de sus dominios españoles y

europeos, sosteniendo una filacteria con el nombre latino de Felipe II. Encima están tres virtudes en medio de las cuales, la Fe y a los lados la Autoridad con el cetro y la Fama con la trompeta, con un papiro desplegado sobre una pequeña esfera, símbolos alusivos al extenso ámbito de su rápida difusión y túnica corta para que los pliegues no importunen sus rápidos pasos.

El friso presenta la inscripción *Defensore Fidei P. P.* En la pilastra izquierda del basamento la inscripción *Prudente Regi*, seguramente en alusión a Felipe II, a quien está dedicada la obra y que inspira las figuras e inscripciones alusivas a su justo y prudente reinado. En el espacio central está el título de la obra y ante sus columnas las figuras de la Fortaleza a la derecha, con la columna partida bajo el brazo y la Vigilancia a la izquierda, con la serpiente en la mano, sustituyendo el espejo por un libro, que recuerda un dibujo de Martín de Vos del mismo tema.

Abajo en el pedestal, una figura recostada en una orilla contempla la llegada de unas naves, que recuerda otras figuras femeninas suyas, como la de la Magdalena del retablo de santa María la Blanca. Es algo robusta, quizás influencia de Miguel Ángel, y con coraza tipo militares al estilo de la figura de la Fe o Giradillo. Esta figura podría representar la representación de Híspalis con una esquemática Torre del Oro, sin su segundo cuerpo de época medieval y la vieja muralla al fondo en un cabo o saliente de tierra frente al ¿puente de barcas?, donde destacan unas naves quizás alusiva a la Galera Real, ideada por Malara. A la derecha el edificio almenado, de líneas muy toscas, precedido por una portada, no parece que pueda identificarse con la Giralda, reproducida finamente en el trabajo anterior como apunta Estella. Quizás se inspirara en el fondo arquitectónico de una tabla de las Santas Justa y Rufina que se ha identificado con una interpretación libre de Triana o en una esquemática reproducción de la famosa torre en el *Missale Romano* de 1558 con el remate de Hernán Ruiz y pórtico con una Virgen en su cuerpo inferior. La cartela con sus iniciales está a los pies de esta escultura.

Se ha destacado el parecido de los angelillos de ambos grabados con pelos alborotados por el viento, robustas anatomías y actitudes contrapuestas con los que realizó en bulto redondo para el mausoleo de del Corro, en San Vicente de la Barquera. Las figuras femeninas como apunta Estella, son de una elegante opulencia y lindos rostros de óvalos redondeados, son típicas en las esculturas de Vázquez en estas fechas y pueden compararse, por ejemplo, con las de la Prudencia y la Templanza, que aparecen en el basamento del retablo de san

Bartolomé realizado para la capilla de la Torre en la catedral toledana y desgraciadamente perdido.

Estos grabados muestran al artista como conocedor del dibujo, y aunque como ya hemos dicho muestra claras referencias al quehacer de Berruguete, se nota claramente concomitancias con otras obras de grabadores italianos como los de Giulio Bonasone. Este nació en Bolonia a principios del siglo XVI, discípulo de Marco Antonio Raimondi, grabador de las obras de Rafael, Miguel Ángel, Primaticcio y Parmigiano del que presenta claras influencias e ilustrador de los emblemas de Achilles Bocchius, de los que se han localizado ejemplares en España.

Como recuerda Estella, Vázquez delinea siluetas con soltura, sombreando con algunas líneas en paralelo para conseguir efectos de distintos volúmenes o crea un juego claroscuro de los pliegues de los paños. Cuando quiere destacar algún elemento, como el pedestal en el que se asienta la Fe, en el último grabado descrito, aumenta la distancia entre rayas, en cierto modo semejante a cómo trabaja Giulio Bonasone, aunque algo más simplificado. Las proporciones de sus figuras, esbeltas pero no alargadas a la manera de Bonasone o Parmigianino, sus *puttis* con los cabellos ensortijados y peinados hacia atrás y en atrevidos escorzos como en danzantes juegos, las distinguidas figuras femeninas, con rostros redondeados, de facciones pequeñas lo acerca al manierismo italiano. Estas figuras femeninas cubiertas con hermosos tocados, al igual que realiza Vázquez en sus imágenes de santas o vírgenes, y hasta el mismo encuadre o cueros recortados, como en el retrato de Mal Lara, se pueden ver en los grabados de Bonasone de la obra mencionada de Achilles Bocchius. Estos grabados los pudo ver en Italia en su pretendido viaje de juventud o ya en España. También muchos de estos detalles son propios de la época, incluido el tipo de niño que aparecen en obras como las *Evangelicae Historiae*, de Nadal; los emblemas comentados u otros detalles.

Bibliografía:

Estella Marcos, 1986:123. (a) 1990: 28.



Fig.291: Portada de *Philosophia Vulgaris*, Biblioteca Nacional de Madrid.



Retrato de Juan de Mal Lara.

Grabado en *In aphtonii progymn. Scholia*.

13 cm. x 17 cm.

Biblioteca Nacional de Madrid

156?.

En la obra de Malara *In aphtonii progymn. Scholia* aparece este retrato, acompañado de una inscripción que aclara la autoría de Vázquez y una segunda referida a la edad que tenía entonces Malara, cuarenta y dos años *Baptista expressit vasques me lumine vivo/ ómnibus ut vivam, cui dedit omne Deus / Aetatis meae, XLII anno*. Malara identificado con su nombre y su origen *Hispalen*, aparece casi de medio cuerpo, vestido a la moda de entonces en un ovalo inserto en tarja o cueros recortados con dos cigüeñas a los lados y libros en la inferior con una inscripción alusiva a las figuras de las aves, su vuelo y su nido: *Splendeat artis opus, quo grata ciconia / evolat ut meritis convebat ore dapes/ hin mihi divitas pietas conguessit / et Aedes addidi, ut nidum compositura pijs /*. Como nos recuerda Estella, el sentido recuerda el emblema nº 89 de Sebastián de Cobarrubias sobre la piedad filial de estas aves que *en su pio retrato nos enseña pagar el beneficio recibido*. Tanto los libros

como los cisnes o aves aluden a la actividad literaria del autor del libro, pues aunque los símbolos más comunes de Clío, la musa de la Historia, son la corona de laurel y los libros, en algunos casos la Clepsidra o reloj de agua. El cisne también se ha utilizado en alguna representación, como se ha visto en un temprano grabado italiano y en un grabado de Juan Spagna.

Este grabado, descubierto por Palomero, pone de relieve la veracidad del dato de Viñaza y se puede comprobar las pequeñas modificaciones que introdujo Pacheco en su dibujo para el libro de *Verdaderos retratos*. Al decir de Angulo, se limitó a iluminar un dibujo, que ahora puede comprobarse fue copiado del de Vázquez. Cambia el marco, elimina las inscripciones y los símbolos y ha dulcificado los rasgos, y pequeños detalles como la posición del cuerpo.

Bibliografía:

Hernández Díaz, 1951:22. Estella Marcos, 1986:120. (a) 1990: 27.



Fig. 292: Retrato de Juan de Mal Lara. Biblioteca Nacional de Madrid.



El Giradillo

Juan Bautista Vázquez el viejo (escultor) y Bartolomé Morel (fundidor) Luís de Vargas (tracista).

Giralda. Catedral de Sevilla.

1568.

Bronce

3,70 m.

Restaurado en el 3º tercio del siglo XVIII (hacia 1770), a principios de la década de los 80 del siglo XX (dirigida por Alfonso Jiménez) y entre 1999 y 2006 por el IAPH.

Tradicionalmente se ha venido identificando la escultura que remata la torre de la Giralda con la imagen de la Fe. Así lo afirman los estudios realizados hasta ahora, que se basarían en una nota recogida en el libro de adventicios de la catedral de 26 de julio de 1568 en la que se dice *trajeron la figura... que tiene por nombre la Fe, triunfo de la Iglesia*. Por otra parte una inscripción latina, inserta en la base del muro norte de la torre la llama *el coloso de la fe victoriosa*. Como ha observado Morón de Castro, las múltiples veces que la documentación catedralicia hace referencia a esta escultura durante las obras de remodelación del alminar, siempre la designan con el término de *la figura de la torre*. Es interesante que estos asientos documentales nunca especificaran su significación, es decir el tema que representaba, hasta que no estuvo terminada, indicando entonces que significaba *la imagen de la Fe, el triunfo de la Iglesia*.

Una representación sevillana de este tema, coetánea en el tiempo con el Giraldillo y muy relacionada con el mismo es la imagen de la Fe que aparece en portadilla del Misal Hispalense realizado por mandato del arzobispo Fernando de Valdés y publicado en 1565. Aunque la primera edición se editó unos años atrás (en 1558), de ingrata memoria para los capitulares, y que debió autorizar las obras de reforma del alminar para su conversión en torre cristiana.

La escultura en bronce del Giraldillo responde a la figura de una joven femenina, de rostro clásico y tocada con un casco, en un tiempo rematado por amplio penacho. Viste un largo vestido, dejando transparentar bajo sus telas, que se mueven por el viento, unos pechos marcados, un vientre amplio y unas largas y fuertes piernas, siendo muy interesante las sandalias de grebas que lleva, rematadas por fauces de león. Porta una palma y con la derecha sujeta un estandarte o guion a modo de escudo, los dos atributos originales de la Victoria.

Recientemente la profesora Morón de Castro ha sugerido que estamos ante la representación de otra virtud y no de la Fe, de la cual no tiene ninguno de los atributos, salvo la pequeña cruz que remata la banderola. También el hecho de que durante un periodo, estuviera pintado una representación de un cáliz en el estandarte, un atributo algo efímero, como apunta Morón, para permanecer en una veleta con las innumerables inclemencias que esta podía sufrir. La imagen se asienta sobre una peana que tiene de decoración cuatro canes o

mensulones que reciben la superficie superior. A su vez esta peana va sobre *una bola de bronce entera* que fue realizada por el propio Morel entre 1566-1568.

En palabras de Lorenzo Pérez del Campo, estamos ante el último Coloso del Renacimiento europeo: una figura gigante tridimensional de bronce, diseñada para moverse y construida según las tecnologías más vanguardistas de la época.

La representación más adecuada como expone Morón sería la de la virtud de la Fortaleza. A esto se une que los capitulares querían una figura con rasgos clásicos para coronar la torre, en consonancia con la idea de la Nova Roma con la que se designa a Sevilla, que también ha estudiado el profesor Lleó. Parece que tras rechazar la idea de una cristianización de la figura del dios Marte se pasa a la de su pareja, la diosa griega Palas Atenea o la Minerva romana. Esta representación era perfecta, pues aparte de tener como atributos el casco, la lanza y el escudo, adaptándose al diseño de la veleta, sino que además venía siendo utilizada en el Renacimiento y Manierismo para interpretar formalmente a la virtud de la Fortaleza. Este dato ya lo aportó Juan Miguel Serrera, aclarando una posible fuente iconográfica de un grabado que hizo Marco Antonio Raimondi, de un dibujo de Julio Romano o Perino de Vaga, editado posteriormente por Antonio de Salamanca. Con estas dos variantes, la figura pudo tomar una primera significación de la Fortaleza de la Iglesia militante y una segunda de la Fe como símbolo de la sabiduría de la Iglesia triunfante, pues también la Iglesia suele ser representada como la Fe. Así lo reflejarían sus atributos, y así también la escultura se muestra en consonancia con la frase *Turris Fortissima.Prov, 18*, inscrita en la propia torre.

Puede parecer que este cambio de significación de “Fortaleza” a “Fe, el triunfo de la Iglesia”, fuera una muestra de fervor tridentino por parte de la sociedad sevillana. Aunque también puede ser una propaganda del cabildo y de ello da prueba las numerosas iconografías, por ejemplo, en las procesiones del Corpus. Ello también lo apoyaría los textos donde se fundamenta la identificación de la escultura con la imagen de la Fe. En uno de ellos se dice *mandaron que se instalase el coloso de la Fe victoriosa, giratorio hacia todas las regiones del Cielo, para detectar la tempestad...* y aquel otro que viene anotado en el libro de adventicios *trajeron la figura que tiene por nombre de la Fe, el triunfo de la Iglesia.*

Otro dato interesante es el atributo de la palma que porta en su mano, que se ha querido ver también como el fin victorioso de los problemas que había en la diócesis sevillana. Es conocido el apresamiento años atrás de algunos jerónimos de Santiponce o algunos capitulares que habían sido condenados por la Inquisición como afectos a las doctrinas

luteranas o erasmistas.

Como apunta la profesora Morón es inexplicable como ha perdido su primera significación en pro de la Fe victoriosa, para tener otras más populares como Giganta o la santa Juana, quizás por su relación con el Bautista que apunta con su dedo arriba, hasta el más tradicional de Giralda, al que por asimilación se conoció la torre en su totalidad, teniéndose que cambiar el diminutivo “Giraldillo” para designar masculinamente a la veleta.

Con la llegada del nuevo maestro de obras de la catedral Hernán Ruiz *el mozo* o II en 1557, se va viendo la necesidad de remodelar el antiguo alminar de la mezquita, que además estaba en unas condiciones algo precarias, y además añadirle un cuerpo de campanas con un remate o veleta. Sin duda este trabajo se hace con gran celeridad y hacia 1565 se dice *que el remate de la torre se acabe, conforme a la traca hecha por los maestros*. Como apunta el profesor Falcón, quizás trajera desde Córdoba el proyecto definitivo, sin duda estaba bastante maduro, a pesar del poco tiempo que llevaba en la ciudad. En opinión de Jiménez Martín fuera precisamente este proyecto, quizás materializado en una maqueta o boceto, lo que terminó de convencer al cabildo para su elección como maestro mayor de la catedral. En este boceto inicial casi seguro que llevaría implícito la idea de rematar la torre con una gran veleta. No se puede olvidar la relación que presenta el edificio con la torre de los vientos de Vitrubio, aspecto muy estudiado por Navascues, Nieto Alcaide y Falcón y que las veletas y esculturas era una tradición bajomedieval que coronan los edificios.

Parece que los pintores Luís de Vargas y Antón Pérez intervinieron en la elaboración de la decoración ornamental de la torre con elementos pictóricos. Como ha quedado demostrado por el tiempo, Hernán Ruiz supo resolver el acrecentamiento del viejo alminar y los problemas que presentaba con absoluta maestría, además de conseguir una indiscutible unidad arquitectónica, así como la genial colaboración de los artistas que en ella trabajaron.

Aunque parece claro que el programa iconográfico que presentara la torre fuera determinado por el cabildo y la configuración plástica por el propio arquitecto. El proyecto se aprueba el 19 de febrero de 1565 y aunque no terminado, estaba prácticamente fijado en este año cuando Horis Hoefnagel realiza el grabado de la Giralda. El propio Horis Hoefnagle nos ofrece una representación iconográfica de Minerva muy interesante en la vista de Sevilla de 1573 y conservada en la Biblioteca Real Alberto I de Bruselas y que parece aludir al Giraldillo. La figura se dio por terminada en junio de 1568, organizándose de inmediato los preparativos para subirla a la torre, lo que tendría lugar en agosto. Aún no se terminaron las

labores, pues una vez instalada se procedió a su dorado y policromía que fueron realizados por el pintor de la catedral Antón Pérez y tres colaboradores. Estas labores pictóricas además de integrar plenamente la escultura en el juego cromático del que se había dotado a la torre, hicieron más real y cercana, incluso más humana, a la colosal figura femenina.

Sobre el autor del Giradillo tradicionalmente se venía afirmando que fue realizado en bronce por Bartolomé Morel, como fundidor, siguiendo un diseño de Diego de Pesquera. Lo cierto es que este escultor residía en Granada durante los años en que se construye la estatua, no viniendo a Sevilla hasta 1571, para trabajar en la decoración escultórica de la Capilla Real y fue nombrado escultor de la catedral el 1 de febrero del año siguiente. Hace unos años, el profesor Vicente Lleó desempolvaba un poema satírico del canónigo Pacheco, publicado por Rodríguez Marín en 1907. En él Pacheco habla de Prometeo, el ladrón del fuego sagrado y padre de todas las artes:

«Sólo a Vulcano dio en secreto parte
el cual vació de bronce un ancho jarro
de magisterio y arte que dio Vargas
a Morel, del coloso alto y bizarro».

Por el contexto, parece evidente que Luís de Vargas había diseñado el Giraldillo, pues se conoce incluso el pago por el lienzo para el dibujo *a soto lencero por diez y ocho varas de lienzo para el debuxo de la figura que ha de ser remate de la torre* (adventicios 13 octubre 1565). También realizó el repertorio de pinturas al fresco que decoraban los paramentos exteriores de la torre. Serrera como hemos dicho, precisó que para el diseño de la figura, Vargas debió servirse de un dibujo atribuido a Giulio Romano y a Perino del Vaga y a mediados de octubre de 1565, dibujaría sobre lienzo y a tamaño natural la figura de remate. El dibujo ofrecería los distintos frentes de la imagen, además de algunos detalles y pormenores especialmente importantes o complejos como de la cabeza, busto y piernas. Es interesante la formación italiana de Vargas en Italia donde fue muy joven y transcurrió la mayor parte de su vida y completó su formación en el círculo de los inmediatos seguidores de Rafael, entre los que destaca Perino del Vaga. Vuelto a Sevilla cuando está próximo a cumplir los 50, contribuyó decisivamente a la renovación de la pintura local.

Pero, evidentemente, entre el pintor y el bronceista falta un eslabón, y creemos que falta un escultor que debió realizar el modelo de bulto redondo, sobre el que Morel hará el vaciado. Es curioso como de Morel si tenemos muchos datos de los pagos, cantidades que se le

adeudaban e incluso del dato de como se le quemó su casa y taller ubicadas en el barrio de San Vicente. Esto parece que sucedió los días de la fundición del Giraldillo, posiblemente por una llama o ascua de esta fundición y como se tuvo que trasladar a un nuevo domicilio en el barrio de San Bernardo. Como resalta el profesor Falcón Márquez, el trio Hernán Ruiz II, Morel y Vázquez trabajan juntos en numerosos trabajos como son el tenebrario y facistol de la catedral de Sevilla, la sillería de coro de Santa María de Utrera y en el tabernáculo del Sagrario, en donde Morel actúa de fiador de Vázquez. Con Hernán Ruiz trabajaría además en obras como la fachada del Hospital de las Cinco Llagas y el sepulcro de Antonio del Corro. Del mismo modo con Morel aparece en algunas escrituras como en la lápida sepulcral de Per Afán, Virrey de Nápoles.

Este modelo intermedio se había atribuido a Diego de Pesquera, pero los estudios recientes se centran en Vázquez, a partir de la hipótesis de Teodoro Falcón, no faltando incluso alguna atribución a Juan Giralte, argumentada por una letrilla popular de la época, hipótesis de difícil sostenimiento, no solo por el estilo sino por la relación entre los artistas responsables de la obra, puesta de manifiesto ya en el facistol.

Por este tiempo eran los dos escultores de primera fila que trabajaban para los *Padres de la Iglesia Hispalense*: Juan Marín y Juan Bautista Vázquez *el Viejo*. Marín fue quien realizó la mayor parte de las figuras de barro del trasaltar mayor, frente a la Capilla Real, mientras Juan Bautista Vázquez, al que suponemos autor del Giraldillo, trabajaba asiduamente con Hernán Ruiz, al igual que Juan Marín, Pedro Delgado o Juan Chacón, y Bartolomé Morel. Hernán Ruiz demostró siempre una gran capacidad para la coordinación de todas estas empresas y para el diseño del mobiliario; además supo rodearse de un grupo de artistas que en palabras de la doctora Paul *nunca formalizaron una “societas artis” pero que aparecen simultáneamente en casi todos los encargos realizados en la última década de su vida”*.

Bibliografía:

López Martínez, 1949: 48. Lleó Cañal, Vicente 1979:251. Martín González, J, 1985:43. Falcón Márquez, Teodoro, 1980.1989:66-67. Jiménez Martín, Alfonso1991:119-122. Laguna Paul, Teresa y González Ferrin, Isabel, 2000:117-140. *Giraldillo, proceso de una restauración*: 2003. Morón de Castro, 2006. 471-515.Sanz Serrano, M^a Jesús, 2007: 11-120. *Giraldillo la veleta del tiempo*: 2009. Roda Peña, 2010:292.



Fig.293: El Giraldo. Catedral de Sevilla.



Lauda sepulcral de Per Afán III Enríquez de Ribera, Duque de Alcalá de los Gazules.

Grabado sobre bronce.

Juan Bautista Vázquez el viejo y Bartolomé Morel (fundidor)

2,78 m. De longitud x 1,97 de anchura 2 cm (profundidad).

Monasterio de la Cartuja Sevillana

1574.

Fue realizada en 1574 por el escultor Juan Bautista Vázquez *el viejo* y el fundidor Bartolomé Morel. El encargo de la obra se efectuó el 2 de diciembre de 1573 para tenerlo terminado en los seis meses siguientes. La obra debía retratar al difunto *don pedro armado de punta en blanco* con los dos escudos de armas (los escudos de la casa de Alcalá, con las armas compartidas de los Enríquez y los Ribera) y “*con sus letreros y versos asi a la rredonda como en una tarja questa en la dha traca*”.

En su testamento dictado en Nápoles, Per Afán III Enríquez de Ribera ordenaba que si su muerte acontecía en Sevilla, fuera enterrado, bajo una cubierta de bronce, en la Cartuja de las Cuevas, como sus antecesores. Fue su hermano Fernando Enríquez de Ribera quién contrató, posiblemente siguiendo un modelo encargado al napolitano Annibale Caccavello por el propio Per Afán, con el escultor Juan Bautista Vázquez *el Viejo* y el fundidor Bartolomé Morel, la ejecución de una lámina de bronce. El coste de la obra ascendió a mil ducados, un trabajo que más tenía que ver con su faceta de dibujante y grabador que con la

de escultor, delatando su maestría en la incisión en el bronce. En el contrato se reseñaba las dimensiones que esta tenía que tener “*tres baras e una tercia de larga e dos baras y una tercia de ancho y del grueso que aquí ba señalado*”.

La obra tiene connotaciones neo-medievales, pero a la vez esta ungida de espiritualidad barroca al querer *ser pisada*, en contraste con los suntuosos sepulcros de sus antepasados. La figura del duque, dotada de cierto movimiento, apoya su peso sobre la pierna derecha girando la cabeza levemente para facilitar la representación de sus facciones. Per Afán aparece representado al gusto renacentista vestido con armadura, de exquisita factura con elementos de influencia italiana. Esta representación, que no sigue ningún modelo utilizado en España para este tipo de monumento funerario, y que más parece un dibujo de cuerpo entero, cuenta con una breve composición poética o epígrafe funerario bajo los pies de Per Afán III, sostenido por *puttis* que evidencia el ambiente cultural y literario que rodeaba al duque, quién se distinguió por su buen gobierno y el gusto por las antigüedades. Como comenta la doctora Cantero, la apostura y elegancia del caballero, consciente de su elevada dignidad, es comparable a la que posee la figura sepulcral de pie de Georg Dux, en la capilla del castillo de Augsburgo. Procedente quizás de un modelo común, tal vez la estatua de Pietro Mocenigo en la iglesia de Santi Giovanni e Paolo de Venecia. Alrededor de la figura se disponen varios tipos de molduras clásicas.

Parece ser que originalmente la obra se hallaba en el suelo del presbiterio de la Cartuja. La obra se trasladó en 1838, después de la exclaustación al Museo Municipal a pesar de la reclamación de los duques de Arcos. Finalmente pasaron a la iglesia de la Anunciación de Sevilla, gracias a la familia ducal de Medinaceli con los que se costearon las tareas de restauración, donde ha permanecido junto con el resto de enterramientos de la familia hasta su nueva disposición con motivo de la Exposición Universal de 1992 otra vez en el Monasterio, esta vez en el claustillo.

Bibliografía:

López Martínez, 1932: 142. Cuartero Huerta, 1950: 601. Hernández Díaz, 1951:34. Lleó Cañal, 1979(reed.2012):176. Redondo Cantera, 1987:133y 410. Falcón Márquez, 1989:67. Morales Chacón, Alberto, 1996: 81. página web de la fundación Medinaceli. Fernández Rojas, 2009: 408.



Fig.294: Lauda sepulcral de Per Afán III Enríquez de Ribera. Monasterio de la cartuja sevillana.

◆◆◆

5.4. DIBUJOS Y PINTURAS

DIBUJOS

Dibujo del relieve de Virgen con Niño para la portada del colegio de las Doncellas.

Sanguina y aguada roja.

32 X 45 cm.

Colegio de las Doncellas en Toledo

Hacia 1558.

Presenta a la Virgen sentada en un escabel o trono tipo hornacina con el niño en los brazos, en composición parecida a la Virgen de la Paz de Almonacid. A su derecha tres jóvenes representado a la institución toledana y a la izquierda el cardenal Silíceo y su sobrino Francisco. Como ya comentamos anteriormente recuerda al estilo de Berruguete y a otros autores italianos, siendo obra de gran calidad. Los elementos gráficos están realizados en tinta de componente metaloacido, al igual que el texto al que acompaña, seguramente mediante pluma -de ave o caña-, en soporte celulósico realizados de manera artesanal.

Bibliografía:

Estella Marcos, 1986:120. (a) 1990: 62-63.



Portada de La Psyche de Malara.

Frontispicio de la obra manuscrita de Juan de Malara.

Dibujo a pluma.

20 cm. x 40 cm.

Biblioteca Nacional de Madrid.

156?.

Está compuesto a modo de un pequeño retablito de dos cuerpos que se disponen sobre una mesa o banco con una gran cartela que podría ser un jeroglífico o emblema con una barquita en un mar, un cielo estrellado y una bola con cadena que podía aludir a uno de los versos de la dedicatoria *Cuando el sol se levanta y se despide del lucero...* encima se dispone una cartela rectangular tipo de *cuero* con el título de la obra y la dedicatoria *a la muy alta y*

poderosa señor doña Juana infanta de las españas y princesa de Portugal. Esta cartela está acompañada, a un lado y otro, por las figuras de Diana cazadora y al otro Venus o Psyche con Cupido portando las flechas. En el centro y encima de la cartela, esta el escudo de los reinos españoles o real portado por dos angelillos con la inscripción *formae atque pudicitia*. En el segundo cuerpo o ático están tres figuras alegóricas femeninas, la de en medio sedente en un trono con una inscripción que dice *bara est concordia*, coronada por una especie de tiara, se podría identificar como la Concordia, entrega dos coronas de laurel a las otras figuras. En definitiva sería una alegoría de las virtudes que dice tener la princesa en su declaración, así como con la fábula de Psiche. Según la historia, Psique era la menor y la más hermosa de tres hermanas, hijas de un rey de Anatolia. Afrodita celosa de su belleza envió a su hijo Eros, para que lanzase una flecha de oro oxidado, que la haría enamorarse del hombre mas ruin que encontrase. Sin embargo Eros se enamoró de ella y lanzo la flecha al mar, cuando Psique se durmió, se la llevo volando a su palacio.

Desde el punto de vista estilístico, como recuerda Estella, además de la relación del dibujo de Toledo, la composición y las figuras recuerdan a las que aparecen en sus grabados firmados, con detalles como los jarroncillos que decoran el remate del trono. Los mensulones en la base de la estructura y que también se relaciona con grabados flamencos como por ejemplo el que decora el frontispicio de la obra de Abraham Ortelius “Orbis terrarum” impresa por Plantinus en Amberes en 1570.

Bibliografía:

Estella Marcos, 1990: 26.



Fig.295: Portada de *La Psyche* de Malara. Biblioteca Nacional de Madrid.



Tractado de las reales exequiasa la muerte... de Doña Isabel de la Paz

Anónimo (atribución a Juan Bautista Vázquez)

Dibujos a tinta 214X 165x34 mm

Manuscrito en papel. Portada a tinta y colores

Madrid .Museo Cerralbo

Circa 1568.

Exposición: *Felipe II un monarca de su época*. Museo Nacional del Prado 1999.

Núm. de registro R 2416.

El título completo es *Tractado de las reales exequias que en esta insigne, populosa, y muy leal cibdad de Sevilla se celebraron en la muerte de la serenissima Reyna de España Doña Isabel de la Paz, señora nuestra*. Isabel de Valois (Fontainebleau, Francia; 13 de abril de 1546 - Madrid, España; 3 de octubre de 1568), reina consorte de España.

Fue la tercera esposa del rey Felipe II, fruto del Tratado de Cateau-Cambresis que establecía la paz entre España y Francia. Por esta razón, también se la conoce como Isabel de la Paz. El manuscrito tiene 207 folios figurando en el primero la dedicatoria al conde de Monteagudo, Francisco de Mendoza. El manuscrito ofrece, en las páginas de guardas anteriores y posteriores, las siguientes notas de propiedad: «*Este libro es del Hermano Braulio Deza Riñon*» y «*Al Ilustre procer que tan dignamente representa a nuestro augusto Gefe Don Carlos de Borbón. Balbino Casado Tejido, Palencia. Setiembre 8 de 1893*».

El libro que tiene un índice se organiza en 47 capítulos e incorpora 39 dibujos, entre los que se incluye el correspondiente a la portada, único de ellos que aparece coloreado. Figurando en el primero la siguiente dedicatoria «*Al illustrissimo Señor don Francisco Hurtado de Mendoça, Conde de Monteagudo, y Asistente de Sevilla, con prólogo del Bachiller Laurenzio de S. Pedro*». Algunos de estos dibujos ocupan toda la página, mientras los de menor tamaño se intercalan en el texto.

Hay de varios tipos, unos parecen pequeños retablos que contienen un texto cuadrado.

El dibujo núm. 1 (folio XXXIX) tiene un *retablo* dibujado con balaustres de estilo pompeyano a los lados y encima un tondo con un esqueleto tumbado, sobresaliendo unos brazos con un cetro. Puede ser la alegoría de la Resurrección. A los lados unos emblemas con el Árbol del Bien y el Mal con la serpiente subiendo sobre este con la manzana en la

boca y en la otra la cruz vacía con los clavos y el sudario. La arquitectura contiene un texto cuadrado y abajo se cierra con unos cueros recortados con un mascarón y la frase *vita ex morte*.

El dibujo núm. 2 (folio XLIIJ) es otro pequeño retablo, tiene arriba un ovalo con la figura de la Caridad Romana que amamanta a los niños. A ambos lados unos emblemas que podrían representar la Fe y la Esperanza, o sea las tres virtudes teologales. Los pequeños emblemas que acompañan a derecha e izquierda el texto son motivos pasionales, los clavos, los dados, la bolsa de monedas, la corona, la túnica etc. Abajo, en lo que sería la predela o banco del retablo hay un mascarón de león y unas guirnalda, a los lados la cruz vacía y una alegoría sobre el sepulcro.

El dibujo núm. 3 (folio L) otro pequeño retablo, en el que en el ático esta el escudo real, del momento, con el toisón y flanqueado por dos tondos de dos figuras femeninas que representarían virtudes. A los lados diferentes emblemas con las virtudes que deben acompañar a un gobernante. Abajo, en lo que sería la predela o banco del retablo un cuero o cartela con la frase *ad omnia pax* y un olivo en medio. A los lados dos emblemas con una ciudad y la figura de una mujer desnuda.

El dibujo núm. 4 (folio LXIII) otro pequeño retablo, en el que en el ático esta el escudo de la ciudad de Sevilla con san Fernando entre san Isidoro y san Leandro. A ambos lados esta, en sendos tondos, Amaltea con el cuerno de la abundancia y al otro la representación del Betis, un hombre desnudo, derramando agua de su vasija. A los lados del texto, en las pilastras laterales las representaciones emblemáticas en paisajes de algunos personajes mitológicos como Cloris, Naias o Ceres. En la predela o banco en el centro un cuero recortado con la inscripción *floruerut pace* y a ambos lados la representación de América, un monstruo marino entre las dos columnas de Hércules y otra de un bosque.

El dibujo núm. 5 (folio LXIII) otro pequeño retablo, en el que en el ático esta la figura sedente de la Paz, quizás en alusión a uno de los nombres de la princesa, sostiene una rama de olivo en una mano. A ambos lados el escudo de Castilla y al otro las tres flores de lis, emblema de la casa de Francia. Ahora a los lados unos estípites con atlantes o telamones.

El dibujo núm. 6 (folio LXV), otra pequeña arquitectura en el que en el ático hay un tondo con la representación de la monarquía francesa, una reina, vestida con la túnica de flores de

lis, llorando. Arriba una cartela o leyenda que dice *llora Francia la cath.R.S.N.* Las molduras laterales e inferior, que imitan cueros recortados son casi una pieza de metalistería.

El dibujo núm. 7 (folio LXVII) se ordena como una colección de escudos heráldicos alrededor del texto. En el ático esta la representación de España llorando, en un tondo, con una calavera u orbe con cruz en la mano *llora España la cath.R.S.N.* A ambos lados los escudos del imperio austrohúngaro y de Castilla. También los escudos de Francia, las flores de lis y otros, y enfrente los de Portugal, León y Aragón. Abajo en el banco hay un ovalo con la representación de las flores de lis.

El dibujo núm. 8 (folio LXIX) tiene representado en el ático un curioso tondo donde están – alineados- el sol, la luna y encima la tierra en un proceso de eclipse sostenido por dos angelillos o puttis. Arriba una cartela con la inscripción *parum ed quicquid finitur. Grego. M.a.c..* El texto aparece enmarcado, como en otras veces por las molduras laterales e inferior, que imitan cueros recortados son casi una pieza de orfebrería.

El dibujo núm. 9 (folio LXX) presenta una escena rectangular arriba de dos ejércitos enfrentados en medio del cual crece un árbol o planta gigante. El encorsetamiento lo cierran por los lados unas cariátides. El texto está enmarcado por una sencilla labor de mazonería en pilastras marmorizadas.

El dibujo núm. 10 (folio LXXII) tiene en su parte superior un tondo con un ángel volando, que en las alas tiene las siguientes palabras: fides y paz. Que presenta ambos atributos que le identifican: el cáliz con la eucaristía y en la otra una rama de olivo. Unos ángeles tenantes flanquean el tondo, con terminaciones vegetales el texto aparece enmarcado, como en otras veces por las molduras laterales e inferior, que imitan cueros recortados.

El dibujo núm. 11 (folio LXXXV) otro pequeño retablo, en el que en el ático esta una escena central de una serpiente enroscada circularmente, en medio de la cual hay un ave, tal vez una paloma. El rectángulo se cierra con dos cariátides a ambos lados masculina y femenina. En tondos a los lados las figuras del tetramorfos, arriba el ángel y el león y abajo en las bases del banco el toro y el águila. Dos figuras laterales a modo de atlantes enmarcan el texto. Una de ella sujeta un espejo y la otra tiene una cabeza con dos rostros.

Aunque se desconoce el autor de los dibujos se ha relacionado con Vázquez, pues recuerda estilísticamente sus creaciones. Los elementos gráficos están realizados en tinta de componente metaloacido, al igual que el texto al que acompaña, seguramente mediante

pluma- o de ave o caña-, en soporte celulósico realizados de manera artesanal, técnicamente muy bien ejecutados y quizás auxiliado por herramientas como reglas, tiralíneas o compases, debido a ser diseños de tipo arquitectónico tendrían un dibujo de base. La portadilla de dicho libro esta iluminada, realizada en Gouache o tempera con colores, especialmente preponderante el azul, al ser el color preminente del escudo de los Valois y oro líquido en zonas como la corona o las flores de lis.

Bibliografía:

Lleó Cañal 1979 (reedición. 2012). Morales, A.J, 1998: 564.



Figs.296 y 297: Portadilla del libro con el escudo de la casa de Valois. Dibujo a plumilla en el interior del libro con diseño de un hipotético catafalco. Museo Cerralbo de Madrid.



PINTURA

Virgen de la Granada

Óleo sobre tabla.

Catedral de Sevilla. Patio de los Naranjos

Desaparecida.

Esta Virgen de la Granada, la menciona Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* de la cual dice “Y hoy vimos la imagen de Nuestra Señora de la Granada, original y antigua, pintada en la pared en el sagrario antiguo aventajadamente trasladada a la que pinto a olio en tabla Juan Baptista Vázquez, insigne escultor y pintor. Ceán en su *Diccionario* recuerda otros datos concernientes a este encargo “Pagosele en 1568 veinte y cuatro mil maravedís por la pintura del altar de nuestra señora de la Granada, que estaba en su capilla en el patio de los naranjos ; y el abad Gordillo , hablando de esta misma capilla , dice en su manuscrito “De las estaciones” : “Había antes en lugar de la estatua de la Virgen , que ahora se celebra en su altar mayor, otra pintada por Juan Bautista Vázquez y muy celebrada. Tenía en su mano un xilguero de admirable propiedad y colorido que parecía vivo y la señora estaba con un vestido a lo casero y de revuelta, y en la mano derecha una granada abierta, que presentaba a su querido hijo”. Ya a finales del XIX José Gestoso la da como perdida, y apunta solo a Sandier y Peña como fuente antigua que trata de ella. También Bonaventura Bassegoda en la edición que hace del libro de Pacheco, nos comenta que la capilla de la Virgen de la Granada, estaba emplazada en el lado occidental del patio de los Naranjos, y que seguramente se trasladó a su emplazamiento actual, junto a la puerta del Lagarto, debido a la construcción del Sagrario nuevo en 1618. Además dicha advocación dio lugar, indirectamente, a una congregación con origen a mediados del XVI que fue investigada por la Inquisición sevillana entre 1616 y 1628. Actualmente su lugar, o mejor dicho su advocación, lo ocuparía la imagen atribuida al taller de Della Robbia.

Según Estella se ha intentado localizar esta imagen que vendría a dar más luz sobre la faceta pictórica de Vázquez, algo difícil conociendo los iconos marianos que se conservan en la catedral, además de que seguramente se basara en otra obra anterior o en un modelo antiguo.

Bibliografía:

Pacheco, 1620. Reedición en 2001. Cean Bermúdez: vol. V: 148. Gestoso, 1890: 101 n.2
Hernández Díaz, 1951: 22. Estella Marcos, 1986:120. González Polvillo, Antonio, (2009-2010): 47-72

5.5. ARTE MUEBLE

Decoración de la galera de Don Juan de Austria

Desaparecida. Se conserva una recreación en el Museo de las Atarazanas de Barcelona realizado en el siglo XX.
1569.

En 1568 Felipe II decidió la construcción de la Galera Real o Capitana para su hermanastro Juan de Austria, quien iba a dirigir las tropas cristianas en la batalla naval de Lepanto. El rey se propuso construir un buque que fuese superior a todos incluido el mítico Argos; que fuese superior no solo por sus cualidades marineras, sino también y muy especialmente por sus cualidades *morales*. Como explica el Profesor Lleó en su libro “Nueva Roma” desde el principio la Galera Real fue concebida como un monumento en el cual, bajo la *philosophia o theologia poetica* se celebrasen los grandes hechos de la historia y las conquistas de la virtud humana. En definitiva, un auténtico *speculum humanae virtutis* que sirviese de perenne recordatorio al capitán y a las tropas que iban a luchar contra los “infieles”.

El casco del buque se montaría en las atarazanas de Barcelona, un sitio donde se aseguraría la calidad, pero la popa, que era donde estaba repartido el programa iconográfico, se realizaría en Sevilla.

La construcción por tanto se inició en Barcelona en enero de 1568 bajo las órdenes del duque de Francavilla, virrey de Cataluña. Mientras tanto el programa decorativo fue confiado al capitán general de las galeras de España, Sancho de Leiva quien se trasladó a Sevilla para este cometido. Este estuvo ocupado con las sublevaciones de los moriscos en las Alpujarras y por tanto se hizo cargo de esta el asistente de Sevilla, Francisco Hurtado de Mendoza, conde de Monteagudo. El asistente encontró una descripción o memoria de la posible decoración por parte del pintor y arquitecto Juan Bautista Castello “el Bergamasco”. Este, sin embargo, murió por esas fechas, y parece que fue cuando Mal Lara y el grupo de eruditos, después de estudiar el programa realizado por Bergamasco propusieran al conde las deficiencias y la nueva redacción de un programa iconográfico.

Es conocido el papel decisivo que jugó un personaje de la talla intelectual de Mal Lara, que intervino en el diseño de dos importantes proyectos iconográficos de la segunda mitad del XVI sevillano, como fue este y el elaborado para la entrada de Felipe II en la ciudad. Como ya comentamos anteriormente entre Mal Lara y ese grupo o cenáculo de intelectuales,

plantearon un “*gigantesco friso mítico -poético que haría palidecer la escueta relación original ideada por el italiano Castello Bergamasco*”. Un precedente dado a conocer por Arias Martínez, y anteriormente por Pérez Sánchez, podría ser por ejemplo el proyecto a tinta de la popa de la Galera Real. Esta se encargó para las bodas reales de Carlos V e Isabel de Portugal, conservado en la Hispanic Society de Nueva York, y aunque conserva una firma de Torrigiano, parece ser apócrifa y posterior y podría encuadrarse en el estilo de Berruguete.

La nómina de artistas para la realización de una obra tan extraordinaria tuvo que ser numerosa, pero Mal Lara cita solo a tres: Benvenuto Tortello, recién nombrado maestro mayor de la ciudad, que se encargaría de la parte arquitectónica, Pedro de Villegas en la parte pictórica y por último Juan Bautista Vázquez y su taller encargados de la labor escultórica. Hacia enero de 1569 Vázquez había recibido pagos de su labor escultórica por lo que podemos adivinar que ya estarían adelantadas las labores.

Es sin duda una obra original, pues se sale de las típicas obras de carácter religioso que realiza Vázquez. En las condiciones suscritas, el escultor se obliga a ir con la dicha galera a Barcelona *para asentarla de mi mano*, viaje del que no se tienen datos posteriores. El pago de esta obra no se concluirá hasta después de su muerte, antes de la cual otorga poderes para su cobro a distintas personas, algunos residentes en la capital del reino.

En los años setenta del pasado siglo se ha realizado en el Museo de las Atarazanas de Barcelona una maqueta de dicha embarcación, con las referencias que tenemos de la descripción de Juan de Mal- Lara , amigo de Vázquez a juzgar por la dedicatoria de uno de sus libros cuya contraportada grabó el propio Vázquez.

Como buque insignia, estaba lujosamente ornamentado y pintado en rojo y oro. Su popa estaba dotada de numerosas esculturas, bajorrelieves y otros ornamentos, muchos de los cuales estaban inspirados en temas religiosos, cuyo diseño fue encargado a Juan de Mal Lara. Misión que cumplió además escribiendo una *Descripción de la popa de la galera real del serenísimo señor don Juan de Austria, capitán general del mar*.

Bibliografía

López Martínez, 1929: 92-100. Gómez Moreno, Manuel, 1931:90. Lleó Cañal, 1979(reed.2012)78-82. Estella Marcos, 1990:14. Carande Herrero, 1990.Aguilar, María

Dolores, 1987: 339-361; 1989: 93-114. Camarero Calandria, 2002, nº 286: 15 y ss. Roda Peña, 2010: 282.



Fig.298: Reproduccion de la galera de Don Juan de Austria. Museo de las Atarazanas de Barcelona.



Sagrario y mobiliario.

Madera

Desaparecido.

Iglesia de San Bartolomé de Carmona.

1574.

Con fecha de 3 de septiembre de 1574 hay un pago de un sagrario nuevo para la iglesia de San Bartolomé de Carmona, relatándose en la documentación los pagos por “*La obra que hizo de sagrario y portadas y cajones para el sagrario de dicha iglesia*”. En concreto hay tres pagos: uno de cien ducados, otro de setenta y otro treinta mil maravedíes “*con los cuales se acabo, en nueve dias del mes de noviembre de mil quinientos y setenta y cinco años de pagar la obra...*”. En la iglesia de San Bartolomé no se han encontrado restos de estas labores, aunque del estilo de Vázquez es una Santa Lucía que los autores de la Guía Artística de Sevilla y su provincia la datan en el último tercio del XVI próxima a otras obras de Vázquez.

Bibliografía:

Guía artística 1981:377. Mira Caballos y Villa Nogales, 1993.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha realizado una investigación sobre la labor del escultor Bautista Vázquez en Castilla y principalmente en Andalucía. El contacto con las fuentes documentales y la recopilación del material bibliográfico existente sobre el artista ha permitido tener una visión de conjunto con carácter homogéneo de su producción.

Entre las conclusiones que han podido sacarse de todo el trabajo se destacan:

Que el estudio de Juan Bautista Vázquez “el viejo” es complejo, pues los maestros de esta época trabajan con sus propios talleres, que son grandes centros de producción, donde es difícil delimitar la autoría de las obras y más específicamente en los retablos.

Todavía quedan (y *quedarán*) muchas cuestiones sin resolver, debido en parte a esta autoría colectiva, con la que la crítica contemporánea se muestra cada vez más de acuerdo. Así se entiende, que las obras no corresponden a un único autor, sino al quehacer de su “factoría”; y en segundo lugar, quedan patentes las grandes connivencias estilísticas y técnicas que hay en esta época. Sobre todo en el “grupo castellano” que viene a Sevilla, que dificultan la adscripción a tal o cuál artista, cuando no tenemos constancia documental o las obras se encuentran desubicadas de donde fueron realizadas.

Bautista Vázquez trabajó durante toda su vida centrándose básicamente en los encargos recibidos de los estamentos religiosos, así como las autoridades civiles y al mismo tiempo recibió encargos de algunas de las más importantes familias nobiliarias de la época como son los duques de Alcalá y de Medina Sidonia.

La mayoría de obras que encargan a Vázquez son de temática sacra ya sea por comitentes religiosos -los más numerosos- o civiles. Entre los encargos religiosos abundan los que se refieren a la vida de Cristo, desde su nacimiento y a María, imágenes marianas y de Cristo en la pasión, como crucificados que abundan especialmente en retablos. Algunas órdenes religiosas van a encargar la realización de los santos pertenecientes a la misma -san Bruno, san Francisco, santo Domingo y otros santos dominicos- y otros santos, dependiendo de la advocación de la iglesia o patronazgo. Asimismo, abundan imágenes de santos de gran devoción en la Iglesia universal, como santa Catalina de Alejandría, san Sebastián, los santos Juanes, Bautista y Evangelista, etc.

Entre los encargos de temática profana, que le encargan tanto comitentes civiles como clero, Hay que destacar las figuras y mausoleos para ellos mismos o para familiares que los habían dejado como albaceas. Generalmente se solían utilizar materiales costosos como el mármol o de costosa elaboración como el bronce para este tipo de monumentos funerarios.

Podemos concluir que fue un artista que trabajó de forma totalmente integrada en el mercado de su época, como no podría ser de otro modo en el s. XVI español, y que desarrolló una carrera con un nivel de éxito notable desde un punto de vista económico⁷¹¹ como podemos ver en el patronazgo de importantes mecenas como el cardenal Silíceo o los nobles anteriormente reseñados y en su involucración a los proyectos decorativos más importantes de su tiempo. Hemos constatado que se insertó plenamente en el entorno artístico de su época trabajando como fiador de las obras que realizaban algunos colegas o tasador como la que hizo en la capilla del Obispo en Madrid, el del sepulcro del cardenal Tavera o la tasación que realiza junto a Juan de Figueroa en 1579 por tasar el órgano de madera de la catedral sevillana.

En el apartado técnico, se ha podido profundizar en el conocimiento, análisis y comparación de las características particulares y generales de las técnicas de ejecución.

Juan Bautista Vázquez, aunque se dedicara también a otras cuestiones artísticas, trabaja básicamente como escultor, aunque a menudo se le cite como “entallador e imaxinario” o como “entallador de imagería”. Vázquez fue un artista que se distinguió no sólo por sus labores como escultor sino también como retablista, pintor y grabador.

Aunque trabaje en varios soportes como la piedra o incluso el barro, el 80 % de su producción lo realiza en madera, pues es el soporte que más se demandaba en la España del momento. Tanto en Toledo como en Sevilla, dispone de un gran taller con aprendices y oficiales entre los que destacan Jerónimo Hernández, Gaspar del Águila, Miguel Adán o su propio hijo Bautista Vázquez *el joven*. Algunos de los cuales están con él desde sus inicios en Ávila, como Juan de Oviedo *el Viejo* y Diego de Velasco, que ayudaron a la penetración de lo castellano en el ambiente andaluz. La escultura sevillana, que giraba en torno a Roque de Balduque y a otros maestros, va a sufrir una fuerte reacción con la presencia del maestro castellano y su taller. Los fondos clásicos en que se cimentaba el ambiente de la ciudad

⁷¹¹ También comprobable en el inventario que deja tras su muerte, en donde se observa ropa suya de cierta importancia como “un vestido traído de carisea” u otro de “jergueta aprensada”, “un vestido de raja de florenzia” y una “basquiña de raso carmesí” así como ajuar de cama Cfr. en CARRASCO GARCIA, Antonio: *Escultores, pintores y plateros....* pag.131.

hispalense, comenzaron a removerse ante las expresiones delicadas de raíces idealistas de la escultura de Vázquez.

Se ha constatado que practicó el dibujo, como se observa en sus grabados, pero que esencialmente le fueron útiles a la hora de realizar obras escultóricas o proyectos retablisticos.

En cuanto a la talla de esculturas en madera conviene aclarar que aprendió en Ávila el oficio, pero será en Toledo con las grandes empresas retablísticas a las que se dedica, y el contacto con escultores de la talla de Alonso Berruguete o Esteban Jamete, donde irá consolidando su técnica. Asentado definitivamente en Sevilla, crea obras con un alto nivel técnico comprobable tanto en arquitecturas para retablos en sitios preminentes como en esculturas aisladas. Utiliza pocas piezas para componer el cuerpo de las esculturas y, cuando es necesario y posible, ahueca zonas para aligerar peso y evitar posibles ataques xilófagos o que se abriesen. Para la labor de policromado generalmente subcontrata a policromadores de su entorno, como Antonio de Alfian, Diego de Zamora, Vasco Pereira o Villegas Marmolejo.

Los retablos estudiados se construyeron en un periodo cronológico similar —segundo tercio del XVI aproximadamente— de estilo y diseño renacentista con algunas variantes. Los retablos mayores conservados son de parecidas proporciones, están contruidos en madera policromada y tienen un desarrollo iconográfico similar.

Los tres más interesantes (Lucena, Medina-Sidonia y Carmona) están en una zona geográfica relativamente cercana —Andalucía occidental—. El retablo de Lucena presenta una gran homogeneidad al haberse realizado en un corto espacio de tiempo y llevar la dirección y ejecución del mismo Juan Bautista Vázquez y Jerónimo Hernández. En cambio, los retablos de Medina y Carmona se demoran en su construcción.

Por lo que se refiere a la arquitectura de los retablos, los de Carmona y Medina son de estructura plateresca y el de Lucena tiene otro lenguaje, influido por el cinquecento romano, con un orden gigante que abarca dos cuerpos, claridad en la disposición arquitectónica y alternancia de órdenes y frontones (partidos, curvos etc.) que se debe a la labor tracista de Jerónimo Hernández.

La participación de Vázquez en los tres retablos mencionados ha sido verificada documentalente y en algunos de los relieves y esculturas se ha apreciado su mano, o al

menos el modelo de base, mediante el análisis estilístico comparativo y el análisis técnico cuando las intervenciones lo han permitido. Ésta es una de las aportaciones más novedosas del trabajo.

Los retablos de Lucena y Carmona presentan una calidad en los relieves carente en otras obras. El de Medina, quizás es el que tiene más altibajos de calidad. Sabemos que contrató más retablos mayores, pero por desgracia, casi todos han desaparecido. Sí se conservan algunos retablos denominados “tabernáculos” por Palomero, como el de la Piña en Lebrija o el estudiado durante la intervención de la capilla del Dulce Nombre y otros que exporta, como el de Tunja. Los contratos de esta época precisan muy poco sobre su construcción, así que la mayoría de los aspectos técnicos que hemos estudiado han sido posibles por su visualización, a veces con la fortuna de verlos de cerca durante su intervención.

En la mayoría de las obras retablísticas Vázquez utiliza *el borne*, que se considera como roble de importación europea, y el pino *de Segura*, aunque también aparecen de manera puntual otras maderas como el cedro, que se popularizó a finales del XVI y lo utilizaran escultores como Gaspar del Águila o Jerónimo Hernández o maderas de Indias. Asimismo, hemos podido constatar por el estudio de algunas piezas que utilizó nogal y ciprés.

En su etapa andaluza, trabaja principalmente en la provincia de Sevilla, Cádiz y Huelva, aunque hay casos puntuales para otras provincias como Córdoba o Badajoz. También como hemos visto recibe encargos para América, algunos de los cuales subsisten todavía.

En general utiliza pocas piezas en la construcción de las imágenes, que han funcionado correctamente y no se *han movido*, permaneciendo estables salvo catástrofe añadida, como el accidente que sufrió el Cristo del Amor del Viso hace unos años. Algunas están ahuecadas en su interior, en la zona torácica o central que es donde tienen mayor volumen. Los crucificados presentan clavos originales de forja en la cabeza uniéndolos al tronco, aparte de espigas de madera, cuadrangulares las que unían los ensambles de los brazos en las imágenes del Cristo de Burgos y el del Amor del Viso y en algunos relieves otras uniones, como lazos o colas de milano.

Conocemos que Vázquez combina durante toda su obra la labor en piedra con la labor en madera, pues utilizó el mármol y la piedra en algunas de sus composiciones. Trabaja con mármol local o importado, como era normal en la época, generalmente de la zona de Carrara denominado *de genoua*, importado a veces por marmolistas como Francisco de Carona. En

algunos de los trabajos pétreos en su etapa andaluza, se constata que está detrás la mano del arquitecto Hernán Ruiz II, que a veces quien diseña los proyectos.

También recogemos que trabaja con otro tipo de material pétreo, como es el mortero de cal y arena, aunque esté trabajado por medio de moldes.

Por último, señalamos que, aunque el escultor solo tenía que hacer el modelo inicial y el fundidor *positivar* los moldes, Vázquez también se dedicó a este tipo de obras en bronce. Trabajó en su etapa sevillana con el fundidor Bartolomé Morel con el que realiza algunos trabajos para la catedral sevillana, lo cual sustenta la hipótesis de que hubiera trabajado Vázquez también en el modelo inicial de la figura-veleta de la Giralda, pues se sabe que la obra fue fundida por Morel.

Aparte de la escultura, Vázquez también se dedicó a la pintura; recordemos la Virgen de la Granada en la catedral sevillana citada por Ceán. Mención especial merece su dedicación al grabado, técnica que quizás aprendiera en Italia⁷¹², por las semejanzas, tanto técnica como estilística con grabadores italianos. Se conservan grabados suyos⁷¹³. De sus dibujos hemos estudiado el conocido boceto para la portada del colegio de Doncellas Nobles en Toledo, la portada de La Psyche de Mal Lara, así como la espléndida obra que se le atribuye *Tractado de las reales exequiasa la muerte... de Doña Isabel de la Paz* que se conserva en el museo Cerralbo de Madrid. Los elementos gráficos están realizados en tinta de componente metaloácido, al igual que el texto al que acompaña, seguramente mediante pluma- o de ave o caña-, en soporte celulósico realizados de manera artesanal, técnicamente muy bien ejecutados y quizás auxiliado por herramientas como reglas, tiralíneas o compases, sobre todo para la segunda obra en la que seguramente y debido a ser diseños de tipo arquitectónico tendrían un dibujo de base. La portadilla de dicho libro esta realizada en Gouache o tempera con oro líquido. Los grabados están realizados mediante planchas calcográficas, con tintas grasas de impresión y sobre soporte celulósico.

⁷¹² Ya sabemos de la anotación en el diccionario de Zani como “Insisore a Bullino”

⁷¹³ Especialmente en las obras que publicó su amigo Mal Lara *In aphtonii progymn. Scholia* y *La Psyche*.

AGRADECIMIENTOS.

A Luis Garraín Villa, Cronista Oficial de Llerena.

A José Miguel Sánchez Peña, restaurador del Museo Provincial de Cádiz. Asimismo a los restauradores Enrique Gutiérrez Carrasquilla, Pedro Manzano y a Víctor Manuel Pérez Asencio que me han ayudado en el tema de la técnica escultórica en madera. A Monica Santos Navarrete del taller de restauración de papel del IAPH. A don Justo García González, director del Archivo Diocesano de Ávila, que tan amablemente me acogió en mi estancia abulense.

Al personal de los archivos provinciales de Ávila y Sevilla. Así como a Marina Martín Ojeda, Directora Técnica del Archivo de Écija.

A Mari Paz Aguiló, tutora de mi estancia en el CESIC, que me dio la oportunidad de trabajar en tan maravillosa biblioteca, así como a su personal. También imprescindible ha sido la ayuda aportada desde un principio de la tesis por Margarita Estella, doctora investigadora del CESIC.

A Ana Carrasson y a Laura Ceballos del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) por haberme facilitado documentación de los retablos que ha intervenido dicha institución e incluso haber podido visitar el retablo de Santa Maria de Carmona durante su última restauración. Al personal del Archivo de dicha Institución por haberme facilitado información gráfica y documental de dichas obras. Al personal del Museo Arqueológico Nacional por haberme facilitado fotografías de las obras que he requerido.

A José de la Puente-Brunke, director del Instituto Riva – Agüero dependiente de la Universidad católica de Lima, por haberme acogido en la estancia que realicé en su institución, en la cual pude revisar bibliografía de obras hispanoamericanas.

A Manuel Sánchez Lópiz, que ha leído el trabajo y me ha ayudado en su corrección estilística, así como el haberme acompañado a las diferentes visitas a iglesias y lugares donde podía haber obra de Vázquez.

A mi hermana Natalia, y a Manolo, su hijo, por haberme acompañado a Ávila a recopilar material, así como a Elena, quien también me ha ayudado en la corrección estilística.

A Luis Augusto Pascual, mi antiguo profesor de Historia del Arte en el instituto, por haberme guiado en la pasión hacia la misma y por haber ejercido labores de relator en este trabajo, así como por haberme ayudado en la maquetación del mismo.

A Alberto Fuentes que me ha ayudado en la maquetación fotográfica del trabajo.

A José Luis Requena, joven promesa de la historia del arte, por sus sabios consejos, así como por la tranquilidad que me ha ofrecido en momentos de hastío y tensión. A Antonio Albardonedo, Jose Roda Peña, Andres Luque Teruel, Rafael Ramos Sosa, Francisco Javier Herrera García y a Álvaro Recio Mir profesores de la Facultad de Geografía e Historia de Sevilla en el Grado de Historia del Arte, por haberme dado sugerencias de trabajo y a María Fernanda Morón, profesora de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, por haberme sugerido el tema. También y de una manera especial a Jesus Palomero Paramo, también docente de dicha universidad por haber hecho una investigación tan profunda acerca del retablo y la escultura sevillana en el Renacimiento y por haber sacado a la luz mucha documentación de diferentes archivos.

Por último, quisiera agradecer al catedrático Fernando Moreno Cuadro, que ha dirigido este trabajo, el interés y las sugerencias aportadas.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ACUÑA, LUIS ALBERTO: “Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santa Fe de Bogotá” en *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá. Academia nacional de Bellas Artes 1934.

AGUILAR GARCÍA, MARIA DOLORES: “La nave como palacio flotante: la galera real de D. Juan de Austria en Lepanto” en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte: (C.E.H.A.), 1987, ISBN 84-7496-151-3.

AGUILAR GARCÍA, MARIA DOLORES: “El barco como objeto artístico y viaje alegórico: la Galera Real de Lepanto” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 2, 1989.

ALBARDONEDO FREIRE, ANTONIO JOSÉ: "Recuperadas las Santa Justa y Rufina de Juan Bautista Vázquez el Viejo". *Archivo Hispalense: Revista Histórica, Literaria y Artística*. Núm. 237, 1995.

ALBARDONEDO FREIRE, ANTONIO JOSÉ: “Las Trazas y Construcciones de la Alameda de Hercules”. *Laboratorio de Arte*. 1999. Vol. 11.

ALBARDONEDO FREIRE, ANTONIO JOSÉ: *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Sevilla, España. Guadalquivir Ediciones. 2002.

ALBARDONEDO FREIRE, ANTONIO JOSÉ: “Un crucero del taller de Roque de Balduque, procedente del monasterio de San Isidoro del Campo en la colección del Museo Arqueológico de Sevilla” en *Laboratorio de Arte revista del Departamento de Historia del Arte*. nº 19 .2006.

ALBARDONEDO FREIRE, ANTONIO JOSÉ: “Un humilladero del taller de Juan Bautista Vázquez “el viejo”; la Cruz Blanca de Alcalá del Rio” en *Laboratorio de Arte revista del Departamento de Historia del Arte*. Núm. 23. 2011

ALMANSA MORENO, JOSE MANUEL: “la introducción del Grutesco en España”. Julio de Aquiles y Alejandro Mayner” en *actas del XV congreso nacional de Historia del Arte (CEHA)*. *Modelos intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la*

navegación en red). Palma de Mallorca. Octubre de 2004. Coord. Por Catalina Cantarella Camps.

ALONSO DE LA SIERRA, JUAN y otros: *Guía Artística de Cádiz y su provincia*. Diputación de Cádiz y Fundación José Manuel Lara. Sevilla 2005.

ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO: *El retablo de San Mateo de Lucena*. Sociedad excursionista de Lucena. Memoria 1934.

ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO: “Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas” en *Archivo español de Arte y Arqueología* (11): 31. 1935: enero/abril.p131.

ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO: *Historia del arte Hispanoamericano*. Vol. II Salvat, 1945.

ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO y MARCO DORTA, E: *Historia del arte Hispanoamericano*. Madrid 1950 Tomo II.

AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ: *"Toledo pintoresca, o descripción de sus más celebres monumentos"*, Primera edición Madrid 1845. Editorial Maxtor. Año 2006.

AMADOR MARRERO, P, F: “Imaginería Andaluza en Canarias en tiempos de Juan de Mesa. Estado de la cuestión y nuevos estudios” en *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*. Córdoba: grupo Arca 2003.

APONTE, JESÚS ANDRÉS: “Juan Bautista Vázquez. Sus envíos al nuevo mundo y posibles obras en la Nueva Granada” publicado en WWW. La hornacina.com. 2009.

ARANDA BERNAL, Ana, “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la edad moderna”, *Goya. Revista de Arte*, vol. 301-302. Ed. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. 2005, pp. 229-240.

ARAMBURU-ZABALA, M.A: “El inquisidor Antonio del Corro en San Vicente de la Barquera” en *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, 1994.

ARIAS MARTINEZ, MANUEL: *Alonso Berruguete, Prometeo de la Escultura*. Diputación de Palencia 2011.

ARQUILLO TORRES, FRANCISCO: "La restauración del retablo" en *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*. Estudio e investigación realizados con motivo de su restauración. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1981.

ARRANZ ARRANZ, JOSE: *El renacimiento Sacro en la diócesis de Osma-Soria*. Burgo de Osma 1979.

AZCARATE, JOSE MARIA: *Escultura del Siglo XVI*. Madrid 1958 (Ars Hispaniae, XIII).

AZCARATE, JOSE MARIA: *Alonso Berruguete* Valladolid 1963.

BARROSO VAZQUEZ, M.D: *Patrimonio artístico de la iglesia parroquial de Nuestra señora de la Oliva en Lebrija*. Caja Rural 1996.

BERNALES BALLESTEROS, JORGE: *Lima. La ciudad y sus monumentos*. Consejo superior de investigaciones científicas. Sevilla, 1972.

BERNALES BALLESTEROS, JORGE: “relaciones artísticas entre Perú y Sevilla: La escultura del siglo XVI” en *Libro homenaje a Aurelio Miro-Quesada Sosa*. Lima 1978.

BERNALES BALLESTEROS, JORGE: “aspectos del comercio artístico entre Sevilla y América con Canarias en los siglos XVI a XVIII” en *Actas del V Coloquio de Historia Canario-americana*. Cabildo insular de Gran Canaria .1982.

BERNALES BALLESTEROS, J (coord.): *Jerónimo Hernández y la escultura del manierismo en Andalucía y América*. Catálogo de la exposición. Sevilla 1986.

BERNALES BALLESTEROS, J y otros: “Escultura” en *El arte del Renacimiento*. en la col. Historia del Arte en Andalucía .Volumen V. Ediciones Gever, SL. Sevilla 1989.

BERNALES BALLESTEROS, J: “Escultores y esculturas de Sevilla en el virreinato del Perú. Siglo XVI” en Separata de *Archivo Hispalense*. num.220 Sevilla 1989.

BERNALES BALLESTEROS, J: “La escultura en Lima Siglos XVI-XVIII” en *Escultura en Perú*. Colección Arte y tesoros del Perú. Lima 1991.

BERNALES BALLESTEROS, J. Y GARCIA DE LA CONCHA, FEDERICO: *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Biblioteca de cultura andaluza. 1986.

BERNIER, J y otros.: *Catalogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*. Tomo V. Iznajar – Lucena. Excma. Diputación de Córdoba. Córdoba 1987.

BOLEA SINTAS, MIGUEL: *Descripción Histórica de la catedral de Málaga*. Málaga 1894.

BONILLA JIMÉNEZ MANUEL JESÚS Y JUAN GUILLERMO: “El Cristo del Amor en la Hermandad” en *Llamador Cuaresma 2005*, Boletín dedicado al santísimo Cristo del Amor con motivo de la restauración de su venerada imagen.

CANTO MARTINEZ, OLGA: *Recursos plasticos en la escultura policromada aragonesa de la contrarreforma (1550-1660)* .Tarazona 2012.

CANO NAVAS, M^a LUISA: *El convento de San José del Carmen de Sevilla*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 1984.

CANO RIVERO, IGNACIO: “Francisco de Herrera el viejo y las pinturas para el retablo de la capilla de la Encarnación de Triana” en *Ars*, 2013 núm. 18.

CAMARERO CALANDRIA, EMMA: “Nuevos datos sobre pintores y doradores españoles y pintura mitológica en el siglo XVI en la galera real de Don Juan de Austria” en *Goya* 2002, N° 286.

CAMON AZNAR, JOSE: *Alonso Berruguete*. Madrid 1980.

CAMON AZNAR, JOSE: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI* en la col. Summa Artis historia general del Arte dirigida por José Pijoan .sexta edición .Espasa-Calpe. Madrid 1989.

CAMÓN AZNAR, JOSÉ. *Guía del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1993.

CAMPS CAZORLA, EMILIO: *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1949-1950)*.

CAMPUZANO RUIZ, E: *Santa María de los Ángeles*. San Vicente de la Barquera. Santillana del Mar (Santander) 1999.

CATALINA GARCIA, JUAN: *Catalogo Monumental de la provincia de Guadalajara* .Mss. inédito de 1906 En depósito CSIC, 2 vols.

CARANDE HERRERO, ROCIO: *Los epigramas latinos de la galera real de Don Juan de Austria*. Sevilla. 1990.

CARRASCO TERRIZA, MANUEL JESUS: *La escultura del crucificado en la tierra llana de Huelva*. Huelva: Diputación provincial de Huelva .2000.

CARRASCO TERRIZA, MANUEL JESUS y otros: *Guía Artística de Huelva y su provincia*. Diputación de Huelva y Fundación José Manuel Lara. Sevilla 2006.

CARRASCO GARCIA, ANTONIO: *Escultores, Pintores y platero del bajo renacimiento en Llerena*. Diputación de Badajoz. Badajoz. 1982.

CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, ANA Y GÓMEZ ESPINOSA, TERESA:(A) “El Retablo mayor de San Mateo de Lucena, (Córdoba): *Estudio Técnico* en ICOM Comitée for conservation, Rio de Janeiro 2002.p 492

CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, ANA Y GÓMEZ ESPINOSA, TERESA: (B) *Retablo de Carbonero el mayor, restauración e investigación* Instituto del Patrimonio Histórico Español Madrid 2002.

CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, ANA, GÓMEZ ESPINOSA, TERESA y GOMEZ GONZALEZ, MARISA: “Retablo mayor de San Mateo de Lucena, (Córdoba)” en *BIENES CULTURALES revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*. Instituto del Patrimonio Histórico Español. Número 2. 2003.

CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, ANA: “Construcción y ensamblaje de los retablos en madera” en actas de las jornadas *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Noviembre de 2004, Valencia.

CARRIZO SAINERO, GLORIA: “las fuentes de Información para el estudio del escultor Bautista Vázquez “el leones” en *Boletín Millares Carlo*, ISSN 0211-2140, Nº. 12, 1993.

CEÁN BERMÚDEZ, J.A: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. VA. Año 1800. Reed. Madrid, Akal, 2001.

CHAMORRO MARTINEZ, JOSÉ MARIA: *Nombres de oficios relacionados con la madera, la piedra y el barro*. Universidad de Granada. 2005.

CHECA, FERNANDO: *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450 /1500* Manuales de arte Cátedra. 1990.

CHICHARRO SANTAMERA, JACINTO Y TEIXIDO I CAMÍ, JOSEPMARIA: *Escultura en piedra*. Editorial Parramón. Colección artes y oficios. 2005.

CHICHIZOLA, JOSE: *El arte del manierismo en Lima*. Pontificia Universidad Católica del

Perú. Lima 1983.

CHUECA GOITIA, FERNANDO: *La catedral de Toledo*. Editorial Everest, León. 1975.

COLLECCIONS BERTRAND ALS MUSEUS DE BARCELONA. Barcelona 1985.

CORTES ARRESE, MIGUEL: *El espacio de la muerte y el arte de las órdenes militares*. 1999.

CORDERO RUIZ, JUAN: “Tres retablos menores en Sta. María de la Oliva de Lebrija” en *Temas de Estética y Arte* XXIII edit. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla 2009.

COVARRUBIAS, SEBASTIAN DE: *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid 1611.

CRUZ ISIDORO, FERNANDO: “El belén de los Guzmanes de 1576: un portalejo de Juan Bautista Vázquez “El Viejo” y Gaspar Núñez Delgado”: Extracto de la conferencia, actas del IV *Encuentro Regional de Belenistas*, Auditorio de la Merced, 14 de enero de 2006.

CRUZ ISIDORO, FERNANDO: “Juan Bautista Vázquez “el viejo” y Gaspar Núñez Delgado al servicio del VII duque de Medina Sidonia (1575-1576)” en *Archivo Español de Arte*. Volumen LXXXV N.º 339 julio - septiembre 2012 Madrid.

CUARTERO Y HUERTA, Baltasar: *Historia de la cartuja de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, y de su filial de Cazalla de la Sierra*. Turner Libros S.A. Madrid, 1988.

DACOS, NICOLE: « Aller apprendre á peindre á Rome en venant des ancient Pays –Bas ou de la Peninsule Iberique. Un essai de periodisation, l'exemple de Luis de Vargas et un faux » en *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el renacimiento*. Redondo Cantera, Mª José, coord. Universidad de Valladolid 2004.

DACOS, Nicole: “De Pedro de Rubiales a *Roviale spagnuolo*: el gran salto de España a Italia” en *BSAA arte* LXXV (2009).

DALMAU MOLINER, CONSUELO, DEL HOYO SANTAMARÍA, FRANCISCO JESUS: *Sistemas de construcción del retablo en el retablo mayor de la catedral de Astorga – Historia y Restauración*. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. 2001.

DARÍAS PRINCIPE, ALBERTO Y PURRIÑOS CORBELL, TERESA: *La Catedral de la Laguna, Arte, religión y sociedad en Canarias*. Ayuntamiento de la Laguna. 1997.

DE LA BANDA Y VARGAS, ANTONIO: *El arquitecto Hernán Ruiz II*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 1974.

DE LA BANDA Y VARGAS, ANTONIO: “Huellas artísticas andaluzas en la baja Extremadura” en *E.A.E.* 1974.

DE LA BANDA Y VARGAS, ANTONIO: *Hernán Ruiz II* en Colección Arte Hispalense. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla 1975.

DE LA BANDA Y VARGAS, ANTONIO: *Las Cinco Llagas. De Hospital a Parlamento de Andalucía* .Edita: Centro de Publicaciones. Parlamento de Andalucía. Sevilla 2007.

DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, ESPERANZA: “El arte en Jerez” tomo 3. *Historia de Jerez de la Frontera*. Diputación de Cádiz. Servicio de Publicaciones. 1999.

DE LAS HERAS HERNANDEZ, FELIX: *la catedral de Ávila* .Ávila.

DE ZAMORA, FAA.: *Historia de la provincia de San Antonio del nuevo Reino de Granada*. Caracas: Editorial Sur América, 1930.

DEL CERRO CLAVO, ESTHER, DÍAZ RUIZ, JULIO ASAMANIEGO, JOSÉ Y ZURDO MASO, FIRMO: “Iglesia de san Nicolás de Bari. Madrigal de Altas Torres Ávila”. 2002. Edilesa.

DIEZ DE BALDEON, CLEMENTINA: *Almagro. Arquitectura y sociedad, 1993- los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional. Catálogo*. Madrid 1993.

ESCUDERO ALBORNOZ, Ximena: *Escultura Colonial y quiteña. Arte y oficio*. Trama ediciones. Quito 2007.

ESCUDERO MARCHANTE, JOSE M^a: “La imperial e ilustre hermandad del santo crucifijo y purísima concepción de nuestra señora del convento de Regina Angelorum de Sevilla. Noticias históricas y artísticas” en *Actas del VII simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*.2006.

ESTELLA MARCOS, MARGARITA: *Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI* en *A. E. A.*, 1975.

ESTELLA MARCOS, MARGARITA: “La escultura toledana en la época del Greco”, en *El Toledo del Greco*, Toledo abril –junio 1982.

ESTELLA MARCOS, MARGARITA: “Juan Bautista Vázquez el Viejo y el Museo Lázaro Galdiano” en *Goya Revista de Arte n° 193-195*. Madrid FLG, 1986.

ESTELLA MARCOS, MARGARITA: “Dos esculturas probables de Vázquez el Viejo: un resucitado en Bogotá y el San Jerónimo de Llerena” en *varia de Archivo Español de Arte*. núm. 237.1987.

ESTELLA MARCOS, MARGARITA: “Sobre el posible autor del sepulcro del Obispo Manrique en la catedral de Málaga” en *Boletín de arte*. Universidad de Málaga. 1987.

ESTELLA MARCOS, MARGARITA: *La Escultura castellana del siglo XVI*. Cuadernos de Arte Español. Historia XVI .1989.

ESTELLA MARCOS, MARGARITA: (A) *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América* .Consejo superior de investigaciones científicas .Madrid 1990.

ESTELLA MARCOS, MARGARITA: (B) “Sobre escultura española en América y Filipinas” en *Relaciones artísticas entre España y América*. Consejo superior de Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos. Departamento de Hª del Arte “Diego Velázquez”. Madrid 1990.

ESTELLA MARCOS, MARGARITA: *La escultura castellana del siglo XVI en Cuadernos de Arte Español de Historia 16*. Madrid 1991

ESTELLA MARCOS, MARGARITA: “la importación de esculturas italianas. Obras en España del taller de los Della Porta, de Giambologna y del Nacherino”, *La recepción del modelo italiano en las artes plásticas de la Península ibérica*. Simposio Internacional, Valladolid, octubre 2003.

ESTELLA, MARGARITA: “Piedad”, *Edades del Hombre, catalogo*. Ávila 2004 (en prensa).

FELIPE II, UN MONARCA Y SU ÉPOCA .Catálogo de la exposición. Ficha catalográfica por Alfredo Morales. Madrid 1998.

FALCON MARQUEZ, TEODORO: “Juan Bautista Vázquez esculpió el Giraldillo”. En prensa (ABC) Sevilla, 23-11-1980.

FALCON MARQUEZ, TEODORO: *La Giralda, rosa de los vientos* .En la colección Arte

Hispalense. Sevilla, 1989.

FERNANDEZ AHIJADO, CARMEN: “Sobre la cronología y el autor de tres tallas en madera del Instituto de Valencia de Don Juan” en *Archivo Español de Arte* nº 310. CSIC abril – junio 2005.

FERNANDEZ, JOSÉ MARIA: *Las iglesias de Antequera*. 1943. (reedic. En 1971).

FERNANDEZ ROJAS, MATILDE: *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: benedictinos, dominicos, carmelitas y basilios*. Diputación Provincial de Sevilla, 2008.

FERNANDEZ ROJAS, MATILDE: *Patrimonio artísticos de los conventos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Trinitarios, Franciscanos, mercedarios, Gerónimos, cartujos, mínimos, Obregones, menores y filipenses*. Diputación de Sevilla. Sevilla 2009.

FERNANDEZ VINUESA, PILAR: “la obra retablistica de Juan Correa de Vivar” en Juan Correa de Vivar c. 1510-1566. Maestro del renacimiento español. JCCM (Junta de Comunidades de Castilla- la Mancha). Año: 2010.

FERRERAS ROMERO, GABRIEL: “la restauración del Cristo de Burgos” en *PH Boletín* 26. Sevilla 1999.

FRAGA GONZALEZ, CARMEN: “esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tallas sevillanas y americanas”. *Anuario de Estudios Americanos*, t .XXVII Sevilla, 1993.

FRAGA IRIBARNE, Mª Luisa: *Conventos Femeninos desaparecidos. Sevilla –Siglo XIX*. Ediciones Guadalquivir. Seville 1993.

FREEDBERG, SIDNEY: *Parmigianino. His Work in painting*. Cambridge, Harvard University Press. 1950.

GALIANO ORTEGA, FEDERICO: *Documentos para la historia de Almagro*. Ciudad Real, 1894.

GAÑAN MEDINA, CONSTANTINO: *Técnicas y evolución de la imagería policroma en Sevilla*. Universidad de Sevilla.2000.

GARCIA ALVAREZ, CESAR: *El simbolismo del Grutesco renacentista*. Monografías de Historia del Arte. Universidad de León. León 2001.

GARCÍA DE PAZ, JOSE LUIS: *Patrimonio desaparecido de Guadalajara*. Tierra de Guadalajara 46. 2003.

GARCÍA GUTIÉRREZ, FERNANDO: S.J coord.: *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*. Publicaciones obra social y cultural Cajasur. Córdoba 2004.

GARCIA LUQUE, MANUEL: “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza” en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Coord. Gila Medina, Lázaro. Imprenta comercial. Motril. Granada. 2013.

GARCÍA LEÓN, GERARDO: "Las fuentes de las Ninfas de Écija" en *Archivo Hispalense*. Sevilla 1989.

GARCÍA REY, VERARDO: “Estancia del escultor Bautista Vázquez en Toledo” en *Documentos para la historia del Arte en Andalucía I* .Facultad de Filosofía y Letras. Sevilla, 1927.

GAUDIOSO, ERALDO: “I lavori Farnese in Castel Sant’Angelo. Precisazione e ipotesi” *Bolletino d’Arte* 1976.

GERE, J.A: *Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings*. London 1969.

GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ: *Sevilla Monumental y Artística*. Tomo II y III. Sevilla año 1892.

GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ: *Ensayo de un Diccionario de los artistas que florecieron en Sevilla desde el siglo XII al XVIII inclusive*. Sevilla 1898- 1908.

GILA MEDINA LÁZARO Y HERRERA GARCIA, FRANCISCO J.: “Escultores y esculturas en el Reino de Nueva Granada (Colombia)” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2010.

GILA MEDINA LÁZARO Y HERRERA GARCIA, FRANCISCO J: “El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia)” en *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2013.

GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M: “*El retablo mayor de la Catedral de Sevilla y sus Artistas*”

en Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Facultad de Filosofía y Letras. Sevilla, 1927.

GIRALDILLO, PROCESO DE UNA RESTAURACIÓN: Dir. Román Fernández-Baca Casares. Catálogo de la Exposición .Sevilla 2003.

GIRALDILLO LA VELETA DEL TIEMPO. PROYECTO DE INVESTIGACIÓN E INTERVENCIÓN .IAPH. Junta de Andalucía 2009.

GISBERT, TERESA, SEBASTIAN LOPEZ, SANTIAGO y MESA FIGUEROA, JOSE: *Arte iberoamericano desde la colonización hasta la independencia* (Summa Artis, XXVIII-XXIX) Madrid 1985, 2 vols.

GONZALVEZ RUIZ, RAMON: “el cardenal Silíceo” en *Infantes 450 años educando*. Toledo 2007.

GONZÁLEZ SANTOS, Javier: « El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias, BSAA, 1986.

GOMEZ MENOR, JOSE: “Documentos” en *Boletín de arte de Toledo*, 1. 1965-1968.

GÓMEZ MORENO, MANUEL: *La escultura del Renacimiento en España*. Pantheon Casa Editrice. Firenze .Gustavo Gili editor Barcelona, 1931.

GOMEZ MORENO, MANUEL: *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, 1901. Edición revisada por Aurea de la Morena y Teresa Pérez Higuero. Madrid 1983. I texto, II y III lams.

GÓMEZ MORENO, MANUEL: *Las águilas del Renacimiento español. Ordoñez, Siloé, Machuca, Berruguete*. Madrid 1983.

GÓMEZ MORENO, M^a ELENA: *Breve Historia de la Escultura Española* segunda edición. Editorial Dossat. Madrid 1951.

GÓMEZ PIÑOL, EMILIO: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*. Fundación Farmacéutica Avenzoar. Sevilla 2000.

GÓMEZ PIÑOL, EMILIO: *Santa Cruz y el Cristo de las Misericordias*. Sevilla. 2005.

GOMEZ PIÑOL, EMILIO: “Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII” en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Consejería de Cultura. Sevilla 2007.

GONZALEZ DE LEON: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta... ciudad de Sevilla* 1844, (edic. de 1973).

GONZALEZ, NICOLAS Y SOBRINO, TOMÁS: *la catedral de Ávila*. 1981. Editorial Everest.

GONZALVEZ, R Y PEREDA, F: *La catedral de Toledo. Descripcion graphica y elegantissima de la S.Iglesia de Toledo por Blas Ortiz*. 1549. Toledo. Reedición de 1999.

GUDIOL Y RICART, JOSÉ: *La catedral de Toledo*. Col: Los Monumentos cardinales de España. Editorial Plus Ultra. Lagasca, 102 .Madrid 1942.

GUTIERREZ ROBLEDO, JOSE LUIS: “la catedral de Ávila” en *Catedrales de Castilla y León*. Diputación Provincial de Ávila, 1996.

GUÍA ARTÍSTICA DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA. Lucena. Córdoba Arca 1995.

HERAS FERNANDEZ, FELIX: *La catedral de Ávila*. Ávila 1967.

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ “Arte y artistas del renacimiento en Sevilla” en *Documentos para la historia del arte en Sevilla*. Sevilla 1933 Vol.VI.

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSE, SANCHO CORBACHO, ANTONIO y COLLANTES DE TERÁN, FRANCISCO: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla II: C* (Carmona), 1941.Sevilla.

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSE, SANCHO CORBACHO, ANTONIO y COLLANTES DE TERÁN, FRANCISCO: *Catalogo Artístico de la Provincia de Sevilla* (Écija) IV. 1951.

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ: *Iconografía Hispalense de la Virgen Madre*. Consejo superior de investigaciones científicas Instituto “Diego Velásquez”. Sevilla 1948.

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ: *Imaginería del Bajo Renacimiento*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto “Diego Velásquez”. Sevilla 1951.

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ: “La parroquia sevillana de Santa María Magdalena “en *BB.A*, VIII. Sevilla 1980.

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ y otros: *Summa Artis la escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*. Madrid 1982.

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ: (a) “Gerónimo Hernández y el arte sevillano” en *Boletín de Bellas Artes*. Num. 2. Época nº 15. Sevilla 1987.

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ (b) *Andrés de Ocampo (1555?-1623)*. Sevilla, 1987.

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ “retablos y esculturas” en *la Catedral de Sevilla*. Sevilla. Ediciones Guadalquivir, 1984, reed. 1991.

HERNÁNDEZ NIEVES, ROMAN: *el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Azuaga*. Nº 8, 1988.

HERNÁNDEZ NIEVES, ROMAN: *Retablistica de la Baja Extremadura siglos XVI-XVIII*. Segunda edición 2004.

HERNÁNDEZ NIEVES, ROMAN: *Los Retablos de Extremadura*. Editora regional de Extremadura. Colección cuadernos populares nº 62. 2008.

HERNÁNDEZ PERERA, JESÚS: *Cincuentenario de la Catedral de la Laguna*. Exposición de arte sacro, Instituto de Estudios canarios. La Laguna 1963.

HERRÁEZ, JULIA: “Antonio de Alfian” en *Boletín de la sociedad española de excursiones* XXXVII (1929).

HERRERA CASADO, A: *Monasterios y conventos en la provincia de Guadalajara*. Guadalajara, 1974.

HERRERA CASADO, A: *El renacimiento en Guadalajara*. Guadalajara 2005.

HERRERA GARCÍA, FRANCISCO: “el Retablo Sevillano en el transito de los siglos XVI al XVII: tracistas, modelos, tratados” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2010.

HERRERA GARCÍA, FRANCISCO: “Escultura sevillana al otro lado del atlántico.El caso de la Nueva Granada (Colombia)” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*,

Nº. 14, 2012.

ILLAN, MAGDALENA y VALDIVIESO, ENRIQUE: *Noticias Artísticas Sevillanas del archivo Farfán Ramos, siglos XVI, XVII y XVIII*. Ediciones Guadalquivir Sevilla 2005.

LA IGLESIA EN AMÉRICA: EVANGELIZACIÓN Y CULTURA (Catálogo de la Exposición): Pabellón de la Santa Sede. Sevilla 1992.

JIMENEZ MARTIN, ALFONSO: “el patio de los Naranjos y la Giralda” en *la catedral de Sevilla*. 1984.

LAGUNA PAUL, TERESA Y GONZÁLEZ FERRIN, ISABEL: “Una figura de metal de bronce para remate de la torre” en *Giganta de Sevilla*. Fundación el Monte. Sevilla 2000.

LEIRIA, ANTONIO: *Quinta Angustia de Carmona*. Carmona 2007.

LOPEZ, FEDERICO J.: “Juan Bautista “el Viejo” y su posible autoría del Cristo del Amor” en *Llamador Cuaresma 2005*-boletín de la hermandad de los Dolores del Viso del Alcor.

LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO: “Retablos y esculturas de traza Sevillana” en *Notas para la Historia del Arte*. Imprenta de Rodríguez, Jiménez y C^a. Sevilla, 1928.

LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO: “Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés” en *Notas para la Historia del Arte*. Imprenta de Rodríguez, Jiménez y C^a. Sevilla, 1929.

LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO: “Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldan” en *Notas para la Historia del Arte*. Imprenta de Rodríguez, Jiménez y C^a. Sevilla. 1932.

LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO: *Descendientes de Cristóbal Colon y de Hernán Cortés en Sevilla y el templo de la madre de Dios de la Piedad*. Sevilla 1948.

LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO: “El notable escultor Jerónimo Hernández de Estrada, maestro de Martínez Montañés (1540-1586)” en *Calvario*. Sevilla 1949.

LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO: *El arquitecto Hernan Ruiz en Sevilla*. Sevilla 1949.

LUQUE TERUEL, ANDRÉS: “la influencia purista de Juan de Herrera y Juan bautista Vázquez el joven en los retablos de Diego López Bueno” en *Cuadernos de arte e iconografía*. 2005.

LUQUE TERUEL, ANDRÉS: “Estudio comparativo entre el crucificado de Burgos y el crucificado de los Dolores de la Catedral de Sevilla, ambos de Juan Bautista Vázquez el Viejo” en *El Gallo y la columna*, Boletín de la Hermandad del Cristo de Burgos. Año 2009, Sevilla.

LLEÓ CAÑAL, VICENTE: *The illustrated Bartsch*. General editor Walter L. Straus. New York, Abaris Book, 1978, Sup. Núm. 165.

LLEÓ CAÑAL, VICENTE: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*. Sevilla 1979. Reedición de 2012. CEEH.

LLEÓ CAÑAL, VICENTE: “El conjunto de capitular de la catedral de Sevilla”, en *Lecturas de Historia del Arte*, 3. Vitoria: EPHIALTE, 1992, pp.157-171.

LLEÓ CAÑAL, VICENTE: *La casa de Pilatos*, Sevilla Electa 1998.

LLORDEN, P ANDRÉS. O.S.A: *Apuntes históricos de los conventos sevillanos de residencias agustinas*. El Escorial 1944.

MARCO DORTA, E: *Arquitectura del Renacimiento en Tunja* Madrid 1942.

MARCO DORTA, E: “Arte en América y Filipinas”. *Ars Hispaniae*.. Madrid 1973.

MARCOS RÍOS, JOSÉ ANTONIO: *La escultura policromada y su técnica en Castilla. Siglos XVI- XVII*. Tesis doctoral. Universidad Complutense 1998. Madrid.

MARÍAS, FERNANDO: (a) *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Publicaciones del Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos. Toledo 1983.

MARÍAS, FERNANDO: (b) “Maestros de la catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI” en *A.E.A I*, 1981.

MARIAS, FERNANDO: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid 1989.

MARÍAS, FERNANDO: *El Hospital Tavera de Toledo*. Fundación Casa Ducal de Medinaceli. 2007.

MARTIN GONZALEZ, J.: “El manierismo en la escultura española” en *Revista de Ideas*

Estéticas, LXXII, Instituto Diego Velázquez, 1960.

MARTÍN GONZALEZ, JUAN JOSE: *Discurso leído en el acto de su recepción en la Real academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid 1985.

MARTÍN GONZALEZ, JUAN JOSE: Ficha catalográfica numº12 (la Piedad. Ávila). *La iglesia en América: Evangelización y cultura*. Sevilla Pabellón de la Santa Sede. 1992.

MARTIN PRADAS, A: *Análisis Histórico –Artístico de la imagen de San Pablo Apóstol*. Écija 1999.

MARTÍNEZ DELGADO, FRANCISCO: *Historia de Medina Sidonia*. Cádiz 1875.

MATEO GÓMEZ, ISABEL: *Juan Correa de Vivar*. Instituto Diego Velázquez del CSIC. Madrid 1983.

MATEO GÓMEZ, ISABEL Y LÓPEZ-YARTO, AMELIA: *Pintura Toledana de la Segunda Mitad Del Siglo XVI*. Departamento de Historia del Arte. Instituto de Historia. CSIC. Madrid 2003.

MATEO GÓMEZ, ISABEL: “Juan Correa de Vivar” en *Juan Correa de Vivar c. 1510-1566. Maestro del renacimiento español*. JCCM (Junta de comunidades de Castilla- la Mancha). 2010

MATER ADMIRABILIS: LA DEVOCIÓN MARIANA DEL PERÚ. Catálogo de la exposición realizada en la catedral de Lima. Lima 1999.

MECENAZGO Y PODER EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI colecciones del Museo Arqueológico Nacional. Editado por el MCE y Caja Segovia. Segovia 2009.

MEDINA CONDE, CRISTOBAL: *La Catedral de Málaga*. 1878. Introducción de Rosario Camacho. Málaga 1984.

MÉLIDA, J.R: *Provincia de Badajoz. Catalogo Monumental de España*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. 2 vols.años 1907- 1910. Editado en 1924.

MESA, JOSE y GISBERT, TERESA: “El renacimiento en la audiencia de Charcas. Hernández Galván y el maestro de Ancoraimos” en *Anales del Instituto de Historia del Arte e investigaciones estéticas*. Buenos aires, nº 12, 1959.

MESA, JOSE y GISBERT, TERESA: La escultura virreinal en Bolivia. La Paz. 1972.

MESA, JOSE y GISBERT, TERESA: *Bitti un pintor manierista en Sudamérica*. Cuadernos de arte y arqueología instituto de estudios bolivianos. La Paz 1974.

MIRA CABALLLOS, ESTEBAN Y VILLA NOGALES, FERNANDO: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI –XVIII*. Sevilla 1993.

MONASTOQUE VALERO, J: *La iglesia mayor de Santiago de Tunja 1539-1984*. Tunja: archidiócesis de Tunja 1984.

MONTOTO DE LAS SEDAS, SANTIAGO: *Sevilla en el Imperio: Siglo XVI* (1938).

MORALES, A. J. y SERRERA J.M.: “Aportaciones a la obra de Jerónimo Hernández” en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1981.

MORALES, ALFREDO y otros: *Guía Artística de Sevilla y su Provincia*. Excma. Diputación provincial de Sevilla. Sevilla 1981.

MORALES, ALFREDO: “Artes aplicadas e industriales en la catedral de Sevilla” en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984.

MORALES, ALFREDO: *la Sacristía mayor de la Catedral de Sevilla*. En la colección Arte Hispalense.nº 36. Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1984.

MORALES, ALFREDO: “Artes aplicadas e industriales en la catedral de Sevilla” en *la catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir.1984. Reedición de 1991.

MORALES, ALFREDO: “Hernán Ruiz II y la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*. Tomo 5.1992.

MORALES, ALFREDO: “Coloso de la Fe victoriosa” en *Giganta de Sevilla*. Fundación el Monte. Sevilla 2000.

MORALES CHACON, ALBERTO: *Escultura funeraria del renacimiento en Sevilla*. En la serie Arte Hispalense. Diputación Provincial de Sevilla 1996.

MORENO ARANA, JOSE MANUEL: “La imaginería en las Hermandades lebrrijanas del Barroco” en *actas del simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. Fundación

Cruzcampo. Sevilla 2008.

MORENO CUADRO, F: *La pasión de la Virgen*. Catálogo de la exposición. organizado por Cajasur. Córdoba 1994.

MORENO VILLA, JOSE: *La escultura colonial mexicana*. Méjico 1941 (reed.2004).

MORON DE CASTRO, M.F: “análisis histórico –estilístico de las escenas” en *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*. Sevilla 1981.

MORON DE CASTRO, M.F: “La escultura del Giraldillo en la catedral de Sevilla y su interpretación iconológica” en *Los archivos de la Iglesia de Sevilla*”. Cajasur. Córdoba 2006.

MURRAY, LINDA: *The High Renaissance and Mannerism: Italy, The North and Spain, 1500-1600*. London 1967.

MURO OREJON, ANTONIO “Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII”

Documentos para la historia del arte en Sevilla. Vol. IV. Sevilla 1932.

MURO OREJON, ANTONIO “Pintores y doradores” en Documentos para la Historia del Arte en Sevilla .Vol. VIII .Sevilla 1935.

NUÑEZ DE LA PEÑA, J: *Conquista y antigüedades de las siete islas de canarias y su descripción*. Madrid. Imprenta real, 1676.

NÚÑEZ FUSTER, J: *Iconografía angélica infantil en el arte del Renacimiento sevillano. Orígenes, formación y desarrollo*. Tesis inédita. Universidad de Sevilla 2010

OSTOS Y OSTOS, MANUEL.: *San Pablo Apóstol y la ciudad de Écija*. Sevilla, Tipografía de Manuel Carmona, 1915.

PACHECO, FRANCISCO: *Arte de la Pintura*. Año 1620 (1ª ed. 1649). Reedición en 2001. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda. Cátedra.

PALOMARES SÁNCHEZ, BÁRBARA: *Antigua sinagoga de Santa María la Blanca*. Ediciones el Almendro. Año: 2009.

PALOMERO PARAMO, JESÚS: (A) *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560 –1629)* Sevilla 1981.

PALOMERO PARAMO, JESÚS: (B) Jerónimo *Hernández* en la colección Arte Hispalense. Excl. Diputación provincial de Sevilla. Sevilla 1981.

PALOMERO PARAMO, JESÚS: (C) “el contrato de aprendizaje de Jerónimo Hernández con Juan Bautista Vázquez El viejo” en *Archivo Hispalense*. nº 196. Sevilla 1981.

PALOMERO PARAMO, J: “la influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés” en *Homenaje al profesor Hernández Díaz*. Sevilla: diputación provincial de Sevilla – Facultad e Geografía e Historia, 1982.

PALOMERO PÁRAMO, JESÚS: “Juan Bautista Vázquez *el viejo* y la portada del colegio de las doncellas nobles de Toledo” en Separata de *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología* /Tomo XLIV. Universidad de Valladolid .1983

PALOMERO PÁRAMO, JESÚS: “Juan Bautista Vázquez el viejo y el retablo de la Virgen de la Piña, de Lebrija” en Separata de *Archivo Hispalense*. Nº 210 Diputación de Sevilla .1986.

PALOMERO PÁRAMO, JESÚS: “Juan Bautista Vázquez, el viejo, mercader de arte y ropa con Indias”. Aportaciones biográficas y artísticas en su IV centenario” en. *Archivo Ibero-Americano*, Año nº 48, Nº 189-192, 1988 (Ejemplar dedicado a: *Los Franciscanos y el nuevo mundo. II congreso internacional*. La Rabida)

PALOMERO PARAMO, JESÚS: “definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento” en *Imafronte* (Murcia), 3-4-5 (1987-88-89).

PALOMERO PARAMO, JESÚS: Ficha catalográfica nº 177 “tenebrario” en *Magna Hispalenses. El Universo de una Iglesia*. Catálogo de la exposición. Sevilla 1992.

PALOMERO PARAMO, JESÚS: “Facistol” Ficha catalográfica nº 240 en *Magna Hispalenses. El Universo de una Iglesia*. Catálogo de la exposición. Sevilla 1992.

PAREJA LOPEZ, ENRIQUE: Ficha catalográfica en “*Y murió en la Cruz*”, exposición en Córdoba y Sevilla 2001- 2002. Publicaciones obra social y cultural Cajasur, Córdoba 2001.

PAREJA LOPEZ, ENRIQUE: *Iglesias y conventos de Sevilla*. Ediciones Tartesos. 2007.

PARMA ARMANI, ELENA: *Perino del Vaga: lánello mancante: studio sul mannerismo*. Génova 1986.

PATRIMONIO RESTAURADO 1982-1986.I.C.R.B.C Dirección General de Bellas Artes y Archivos.Madrid 1990.

PARRADO DEL OLMO, JESÚS MARIA: (A) *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Obra social y cultural de la caja central de ahorros y préstamos de Ávila. Ávila 1981.

PARRADO DEL OLMO, JESÚS MARIA: (B) *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid 1981.

PARRADO DEL OLMO, JESUS: “Sobre escultura abulense del siglo XVI” *Boletín del seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid 1983.

PARRADO DEL OLMO, JESÚS: *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*. Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial. Universidad de Valladolid. 2002.

PARRADO DEL OLMO, JESÚS MARIA: “Mas documentos de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, relacionados con su origen abulense” en *Archivo Hispalense*. nº 279-281. Sevilla.2009.

PARRO, SIXTO RAMON: *Toledo en la mano o descripción histórica de la catedral y de los monumentos*. Toledo 1857, 2 vols.

PEREZ SEDANO, FRANCISCO: *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*. Notas del archivo de la catedral de Toledo redactados en el siglo XVIII, por el canónigo obrero. Madrid 1914.

PIEDRA ADARVES, ALVARO: “el arte del Divino Morales: aproximación a sus fuentes estilísticas e iconográficas” en *Boletín del Instituto Camón Aznar*.2001-2002.

PRIETO GORDILLO, JUAN: *La Hermandad de la plaza de Castilleja de la Cuesta 1370-2000*. 1999.

PONZ, ANTONIO: *Viaje de España*, 1788. Reedición de 1949.

POPE HENESSY, JOHN: *Catalogue of the drawings of Parmigianino*. London. Yale University Press 1971.

PORRENO, BALTASAR: *Los dichos y hechos del rey Phelipe II*. Madrid 1666.

PORRES BENAVIDES, JESÚS: “Juan Bautista Vázquez y el convento de San Pablo el Real” en la revista *Escuela de Imaginería*, cuarto trimestre, 2004 año XI nº 43.

PORRES BENAVIDES, JESÚS: “El Retablo de Santa María de Medina-Sidonia” en Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto *La conservación de retablos: conservación, difusión y catalogación*. Ayuntamiento de el Puerto de Santa María, 2007.

PORRES BENAVIDES, JESÚS: (A) “La imagen de San Pablo de Écija, algunas pistas sobre su autoría” en actas de las VII Jornadas de Protección del patrimonio Histórico de Écija. Écija 2009.

PORRES BENAVIDES, JESÚS: (B) “Proceso evolutivo y restauración en un retablo de Bautista Vázquez” en las actas de las jornadas del grupo de trabajo de retablos tituladas *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudio y conservación* organizada por el grupo español del IIC. Febrero de 2009.

PORRES BENAVIDES, JESÚS: (C) “Juan Bautista Vázquez y el retablo de Santa María de Carmona” en *Archivo Hispalense*. 2009 nº 279-28.

PORRES BENAVIDES, JESÚS y GARCÍA ROSELL, CARMEN: “La revisión documental en el estudio histórico- artístico: la nueva atribución del patrón de Écija” revista *PH*. IAPH. Nº. 76. Noviembre 2010.

PORRES BENAVIDES, JESÚS: Imágenes marianas en la obra de Bautista Vázquez”, *Miriam, revista mariana*. Sevilla .Octubre 2010.

PORRES BENAVIDES, JESÚS y DOMINGUEZ GOMEZ, BENJAMIN: (B) “Un retablo de Bautista Vázquez en el convento del Dulce Nombre de Jesús” en *actas del congreso del Centenario del Laboratorio de Arte*. Sevilla 2011.

PORRES BENAVIDES, JESÚS: “Los crucificados en la obra de Juan Bautista Vázquez “el Viejo” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*. Núm. 645. 2012 Sevilla.

PORRES BENAVIDES, JESÚS: “Bautista Vázquez “el Viejo” y su escuela en los antecedentes del barroco Hispanoamericano” en *actas del congreso internacional del Barroco*. Arica 2013. Publicado en 2014.

PORRES MARTIN-CLETO, JULIO: “Nuevos datos sobre Santa María la Blanca” en *artrevistas/.../toletum31* consultado en www.realacademiatoledo.es/. 21 de octubre de 2012 15:13

PORTELA SANDOVAL, FRANCISCO: *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Palencia 1977.

RAMIREZ DE ARELLANO, RAFAEL: *Catalogo de artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias*. Toledo 1920.

RAMIREZ DE ARELLANO, RAFAEL: *Las parroquias de Toledo. Nuevos datos referentes a los templos sacados de sus archivos*. Toledo 1921.

RAMIREZ DE ARELLANO, R Y DIAZ DE MORALES, P: *Inventario Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba (1983).

RAYA RAYA, M^a A: “Crucificados andaluces en el siglo XVI” en *Y murió en la Cruz*. Exposición en Córdoba y Sevilla 2001- 2002. Publicaciones obra social y cultural Cajasur, Córdoba 2001.

REAU, LOUIS: *Iconografía del arte cristiano* iconografía de la Biblia. Tomo 1/ Vol. 2 ediciones del Serbal. Barcelona 1996.

RECIO MIR, ALVARO: “Antonio López Aguado y los proyectos neoclásicos para el retablo de la capilla de los Dolores de la Catedral de Sevilla” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N° 86, 1998.

RECIO MIR, ALVARO: “*Sacrum Senatum*” *las estancias capitulares de la catedral de Sevilla* .Universidad de Sevilla. Fundación Focus Abengoa 1999.

RECIO MIR, ALVARO: “Una visión de la escultura sevillana del Renacimiento a partir del genero del retrato” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. 2010.

RECIO MIR, Álvaro: “DA, DOMINE, VIRTUTEM MANIBUS MEIS”: El aguamanil de la sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, (24),2012. 187-204.

REDONDO CANTERA, MARIA JOSE: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Ministerio de Cultura. Madrid 1987.

REDIN MICHAUS, GONZALO: *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma 1527-1600*. Csic. Madrid 2007.

RETABLO DE CARBONERO EL MAYOR, RESTAURACIÓN E INVESTIGACIÓN. Instituto del Patrimonio Histórico Español. Madrid 2003.

REVUELTA TUVINO, MATILDE (dirección.): *Inventario artístico de Toledo*. Tomo I. Ministerio de Cultura 1983.

REVUELTA TUVINO, MATILDE (dirección.): *Inventario artístico de Toledo*. Tomo II .La Catedral primada (Vol. II).Ministerio de Cultura 1989.

RIQUELME PEREZ, M.J: *Estudio Histórico y artístico de las ermitas de santa María de Gracia, San Benito Abad y San Juan Bautista*. La Laguna: Ayuntamiento de la Laguna, 1982.

RIVAS CARMONA Y PELÁEZ DEL ROSAL, M: *Guía Histórica y artística de Priego de Córdoba*. Priego 1986.

RODA PEÑA, JOSE: "El humilladero de la cruz del campo; el monumento y sus restauraciones" en el *Humilladero de la Cruz del Campo y la religiosidad sevillana*. Sevilla. Fundación Cruzcampo.1999.

RODA PEÑA, JOSE: "la Virgen del Rosario en la escultura sevillana del Siglo XVI" en *Congreso Internacional del Rosario* .Sevilla 2004.

RODA PEÑA, JOSE: "La escultura sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del naturalismo" en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. 2010.

RODRÍGUEZ GARCIA DE CEBALLOS ALFONSO: "El retablo barroco" *Cuadernos de Arte Español Historia* 16. 1992.

RODRÍGUEZ QUINTANA, MILAGROS: (A) "La contratación artística en el arzobispado de Toledo en la segunda mitad del siglo XVI" en *Arte, individuo y sociedad*. 2 1989.

RODRIGUEZ QUINTANA, MILAGROS: (B) "Hernando de Ávila y Luis de Velasco: el

retablo de el Casar de Escalona y otras noticias” en *Archivo Español de Arte* 1989. N° 245.

RODRÍGUEZ QUINTANA, MILAGROS: “1559, un año para el aguafuerte español: La compañía Vázquez – Montoya” en *Archivo Español de Arte* N° 257. año 1992.

ROMERO BEJARANO, MANUEL: “Juan Bautista Vázquez “el viejo” en Jerez de la Frontera. Datos para la difusión de la escultura hispalense del bajo renacimiento” en actas del XV Congreso nacional de Historia del Arte (CEHA). *Modelos intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Palma de Mallorca. Octubre de 2004. Coord. Por Catalina Cantarella Camps. Editado en 2008. Págs. 459-470.

ROMERO BEJARANO, MANUEL: “Juan Bautista Vázquez “el viejo” en Jerez” (I, II Y III) 1 marzo de 2009, 29 marzo de 2009 y 26 abril de 2009 (en prensa. Diario de Jerez).

ROMERO DE TORRES, E: “*Provincia de Cádiz*” *Catalogo Monumental de España* .Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes .1934.

ROMERO TORRES, JOSÉ LUÍS: ficha catalográfica para la exposición de “*El esplendor de la memoria: el arte de la Iglesia de Málaga*” Málaga 1998.

ROMERO TORRES, JOSÉ LUÍS: “El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas” en Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna, ISSN 1697-1019, N°. 11, 2009.

ROMERO TORRES, JOSE LUIS: “Historiografía y fortuna critica: Sevilla” en en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2010.

ROJAS, ULISES: “La Capilla de los Mancipe”, *Boletín de Historia y antigüedades*, XXVI, núm. 298. Bogotá: academia de la historia colombiana, 1939.

ROJAS, ULISES: *Juan de Castellanos. Biografía*. Tunja (1958).

ROKISKI LAZARO, Mª LUZ: *Escultores del siglo XVI en Cuenca* .Diputación Provincial de Cuenca. 2010.

RUS HERRERA, VICENTE: *De Triana a Sevilla. La Hermandad de san Benito*. Ediciones Tartessos, Sevilla 1998.

RUDEL, JEAN: *Técnicas de la escultura*. Breviarios del fondo de la cultura económica.

Méjico 1986.

RUIZ AYUCAR Y ZURDO, MARIA JESUS: “Nuevos datos para la biografía del escultor Pedro de Salamanca” en *Cuadernos Abulenes*. Num.9. Enero – junio 1988. Excma. Diputación provincial de Ávila.

RUIZ-AYUCAR Y ZURDO, MARIA JESUS: *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la zarza y su escuela*. Volumen 1. Ediciones de la Diputación Provincial de Ávila. Ávila 2009.

RUIZ DE LACANAL, M. DOLORES: *El conservador –restaurador de Bienes culturales, historia de la profesión* Madrid 1999.

RUIZ GOMEZ, LETICIA (coord.): *Juan Correa de Vivar c. 1510-1566. Maestro del renacimiento español*. JCCM (Junta de comunidades de Castilla- la Mancha). 2010.

SÁNCHEZ LOPEZ, JUAN ANTONIO: “Sueño del Renacimiento y despertar de la contrarreforma, 1540-1597” en *El esplendor de la Memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*, 1998.

SÁNCHEZ LOPEZ, JUAN ANTONIO: “La capilla mayor de la catedral de Málaga. Palimpsesto y escenografía pintada”, *Boletín de Arte. Universidad de Málaga* 1999., nº 20.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, ANDRES: *Resumen de actas del cabildo catedralicio de Ávila (1542-1550) tomo IV*. Fuentes históricas abulenses. Ávila 2009.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María: “Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 2013. p. 177-196.

SANCHO DE SOPRANIS, HIPÓLITO; “del viejo Xerez. Historia y arte. Juan Bautista Vázquez el viejo, una obra en Jerez” en *El Guadalete*, 30 de noviembre 1932.

SANTOS MARQUEZ, A. JOAQUIN: Una nueva aportación documental a la obra del escultor Gaspar del Águila. En: *Temas de estética y arte*. 2008. Núm. XXII. Pág. 121-136.

SANZ SERRANO, Mª JESÚS: “El Giraldillo, la mujer guerrera y su relación con la pequeña escultura”. *Laboratorio de Arte* num.º 20. Sevilla. 2007.

SAURET, TERESA: *La catedral de Málaga*. Servicio de publicaciones de la Diputación de Málaga. 2003.

SCHENONE , HECTOR: “Escultura española en el Perú, siglo XVI”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, N° 14, Buenos Aires 1961.

SCHENONE, HECTOR: *Santa María*. Editorial de la Universidad católica de Argentina.2008

SEBATIAN, SANTIAGO: *Álbum de arte colonial de Tunja*.1963.

SEBATIAN, SANTIAGO: *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*. Academia de Historia del Valle del Cauca, 1965.

SEBASTIÁN, SANTIAGO Y OTROS: “Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia” (2ª parte) *Summa Artis XXVIII*. 1985

SERRERA CONTRERAS, J. M.: *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, 1975.

SERRERA CONTRERAS, J. M.: “Antón Pérez, pintor sevillano del s. XVI” en

Archivo Hispalense. Tomo 82, N° 251, 1999 Sevilla.

SHEED, FRANK *Conocer a Jesucristo*. Editorial Palabra. Madrid 1981.

STRATTON, SUZANNE: *Spanish Polychrome sculpture 1500-1800 in United States collections*. 1994.

SILVA FERNÁNDEZ, JUAN ANTONIO: “Noticias histórico-artísticas en el Archivo de Protocolos notariales de Sanlúcar la mayor, 1550-1600”. *Trabajo de Investigación del período de Investigación del Doctorado*. Inédito.2006.

SPIAZZI, ANNA MARIA Y MAJOLI, LUCA: *La Scultura lígnea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro*. Actas de las Jornadas. Belluno, 14 de enero 2005.

STATUE DI LEGNO CARATTERISTICHE TECNOLOGICHE E FORMALI DELLE SPECIE LEGNOSE. Atti del seminario di studi Perugia Aprile 2005.

SUREDA, JOAN y BUENDIA, JR.: *La España Imperial, Renacimiento y Humanismo* .Edit. Planeta 1995.

TAKKENBERG, RENATE: *Tesoros artísticos de Toledo. Sus templos, monasterios, palacios y casas*. Cyan Ediciones. Año: 2010.

TESTIGOS .*LAS EDADES DEL HOMBRE*: Catálogo de la exposición. Catedral de Ávila 2004.

TEJADA VIZUETE, FRANCISCO: “Escultura llerenense en el 2º tercio del siglo XVI” en *Revista de Fiestas*. Llerena 1985.

TEJADA VIZUETE, FRANCISCO: Ficha catalográfica “San Miguel Arcángel” del Catálogo de la exposición *Caminos a Guadalupe*. Madrid 2008.

TORRES PEREZ, JOSE MARIA: “El eco de las piedades de Miguel Ángel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII” en *EPHIALTE . Lecturas de Historia del Arte*. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos. Vitoria-Gazteiz. 1994.

TOUSSAINT, MANUEL: *Arte colonial en México*. Instituto de Investigaciones estéticas. México 1962.

TOVAR DE TERESA, GUILLERMO: (A) *Pintura y escultura del renacimiento en México*. 1979.

TOVAR DE TERESA, GUILLERMO: *Renacimiento en México. Artistas y retablos*.1982.

TOVAR DE TERESA, GUILLERMO: *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. Colección Arte Novohispano. Mejico1992.

TORBADO, J: “El crucifijo del trascoro de la catedral de León” en *Archivo español de Arte y Arqueología*. Nº 22.Madrid 1932.

USSEL C, ALINE: *Esculturas de la virgen María en Nueva España (1519-1821)*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México 1975.

URREA, J: “Sobre escultura abulense del siglo XVI” en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* .Valladolid 1984”.Pág. 285.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E y MORALES MARTINEZ, A: *Sevilla Oculta, Monasterios y Conventos de clausura*. Ediciones Guadalquivir Sevilla 1991.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E: Pedro de Campaña. Fundación Sevillana Endesa 2008.

VALIÑAS LÓPEZ, FRANCISCO MANUEL: “Historiografía y fortuna crítica: Granada” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2010.

VALIÑAS LOPEZ, FRANCISCO MANUEL: “La escultura española en la real audiencia de Quito” en *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2013.

VARGAS UGARTE, RUBEN: *Ensayo para un diccionario de artífices coloniales*. Lima 1947.

VAZQUEZ GARCIA: FRANCISCO: “Aportación documental para el estudio de la pintura y escultura en Ávila durante la segunda mitad del siglo XVI” en *Cuadernos Abulenses* Num.2. Excma. Diputación Provincial de Ávila. Julio -diciembre 1984.

VEGA, JESUSA: “impresores y libros en el origen del renacimiento en España”. *Reyes y mecenas*. Toledo 1992.

VENTURI, ADOLFO: *Storia dell'arte italiana .Scultura del cinquecento*. Vol. X. parte II. 1936.

VILLAR MOBELLAN, ALBERTO y otros: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Ayuntamiento de Córdoba y Fundación José Manuel Lara .Córdoba 2006.

VINCENT-CASSY, CECILE: “La propaganda hagiográfica de las ciudades españolas en el siglo XVII. El ejemplo de santa Justa y santa Rufina, patronas de Sevilla” en *Le temps des saints*. 2003.

VIÑAZA, CONDE DE LA: *Adiciones al diccionario de Ceán Bermúdez*. Madrid 1889-1894. 4 vols.

VV.AA: *Quadrivium Patrimonio Mueble restaurado en Castilla-la Mancha*. (Junta de Comunidades de Castilla –la Mancha). Pág. 65,66.

VV.AA: *La iglesia de san Román de Toledo*. Cuadernos de restauración de Iberdrola.

VV.AA: *Crucificados de Sevilla*, TomoIV. Ediciones Tartessos .Sevilla 2002.

VV.AA: *El emporio de Sevilla.IV centenario de la construcción de la real audiencia*.

Catalogo de la exposición. Sevilla, 1995

WEISE, GEORG: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, t. IV, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarok in Toledo und dem übrigen Neukastilien*, Tübinga, 1939.

WEISE, GEORG: *Il manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*. Accademia toscana di scienze e lettere “la colombaria” Firenze 1971.

WUFFARDEN, LUIS EDUARDO: *“Escultura, retablos e imaginería en el virreinato”*. SEACEX, 2004.

YEGUAS, J: “Escultura castellana del renacimiento y barroco en el Museo Nacional d’Art de Catalunya” en *Archivo Español de Arte*. Enero-marzo 2010.

ZARCO DEL VALLE, MANUEL: *II documentos de la catedral de Toledo*. Madrid 1916.